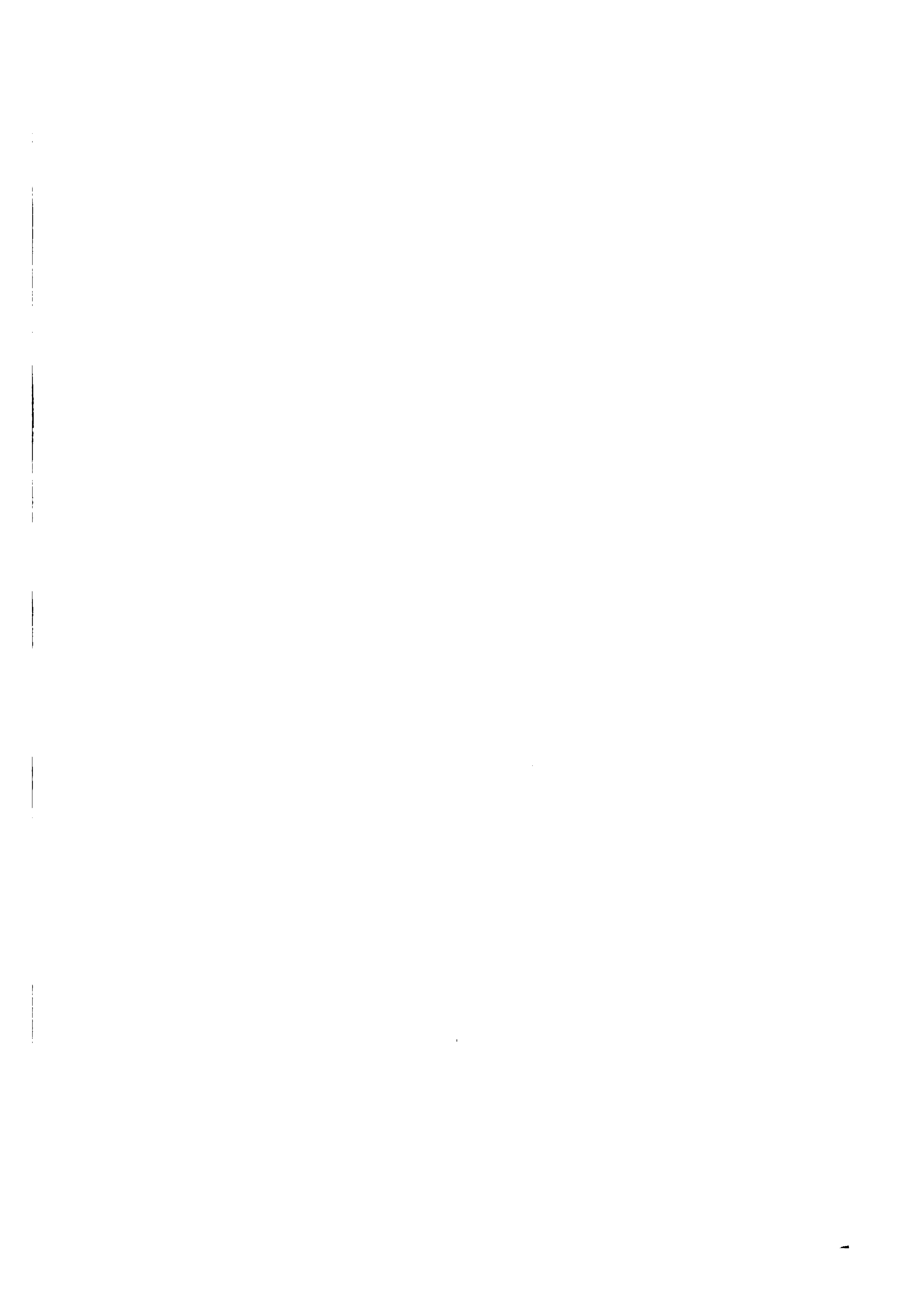


Kunstgeschichte

des XIX. Jahrhunderts

Von

Max Schmid

Aachen

Erster Band

Mit 262 Abbildungen im Text und 10 Farbendrucktafeln



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1904

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort.

Die vorliegende Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entstand unter dem Einflusse von Anton Springers unvergänglichem Handbuch der Kunstgeschichte, dem sie sich wenigstens in ihrem äußeren Gewande, besonders in der Illustrationsweise anschließt. Vielleicht auch innerlich ein wenig in dem Streben nach Objektivität der Darstellung, soweit eine solche überhaupt möglich ist. Dies Handbuch soll über den Entwickelungsgang der Kunst des 19. Jahrhunderts Rechnung ablegen, über den Anteil der einzelnen Schulen und Meister referieren. Es will nicht etwa möglichst viel bisher Gültiges umwerten, möglichst viel neue Originale entdecken.

Immerhin wird sich vom heutigen Standpunkte aus die neuere Kunst anders darstellen, als im Jahre 1848 oder 1870. Besonders der Anteil Deutschlands an der Gesamtentwickelung erscheint nicht mehr so groß wie früher. Es muß sich gefallen lassen, zeitlich hinter England und Frankreich gestellt zu werden, denen es wohl mehr Anregung entnahm als gab. Wenn trotzdem räumlich die deutsche Kunst am besten bedacht ist, so ist das mit dem lebhafteren Interesse zu begründen, das alle vaterländischen Ereignisse in uns erwecken. Doch ist versucht worden, die Menge toter Namen, die unsere deutsche Kunstgeschichte als Ballast mitführt, zu verringern.

Der vorliegende erste Band umfaßt die Kunst bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Romantik und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus. Der zweite Band soll die Neubelebung der Renaissance und der verwandten Stilformen, der dritte die Befreiung von der Altmeisterkunst und das Wesen der neuzeitlichen Kunst schildern. Ob es gelungen ist, sine ira diesen drei großen Epochen unserer Kunst gerecht zu werden, muß die Zukunft entscheiden.

Aachen, 1904.

Max Schmid.

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.



Man hat das Jahr der großen Revolution 1789 als das Geburtsjahr des neunzehnten Jahrhunderts gefeiert. Man empfand, daß 1800 und 1900 wohl für Behörden und Institute, für Amtshandlungen und Beurkundungen Anfang und Schluß des Jahrhunderts bezeichnen, nicht aber für die Weltgeschichte. Für diese ist aber auch 1789 nichts anderes, als ein mehr oder minder willkürlicher Einschnitt, Anfang einer neuen äußeren Ordnung, die doch selbst nur Resultat einer langdauernden Entwicklung, deren Abschluß und Endergebnis ist.

Denn das Gewitter, das in jenem Schreckensjahre sich fürchterlich über Frankreich und weiterziehend über Europa entlud, hatte seit Jahrzehnten seine schicksalsschweren Wolken am Völkerhimmel zusammengeballt und Jahrzehnte gingen dahin, ehe es völlig ausgetobt hatte.

So fand das große Jahr auch die bildenden Künste inmitten einer Umbildung, und wir müssen schon auf die Vorgänge seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, um die Wurzeln der Kunst des 19. Jahrhunderts bloßzulegen. Ja, wir müssen noch weiter zurückblicken auf die Kunst, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die herrschende geworden, auf das Rokoko. Denn im Gegensatze zu diesem und doch aus ihm heraus entstand die neue Kunst.

Das Rokoko war die letzte, aus Michelangelos persönlichem Schaffen erwachsene Frucht der Renaissance. Das in Palladios klassizistischer Strenge erstarrte Barock war hier noch einmal in graziösen Fluß gebracht worden. Zum letzten Male für lange Zeit wirkte der künstlerische Trieb rein und ungehemmt, schuf er einer höchst raffinierten, im schrankenlosen Genusse aller sinnlichen Schönheit schwelgenden Gesellschaft den vollkommensten Ausdruck ihres Wesens. Niemals ist die bildnerische Kraft der Menschheit so ganz Herrin der Darstellungsmittel gewesen, hat so heiter und geistreich alle Hindernisse des Materials überwunden, so schrankenlos nur ihrer sprudelnden Phantasie gehorcht. Mit köstlicher Naivität sich auf die Kunstgesetze der Vergangenheit berufend, war das Rokoko doch der vollendetste Ausdruck einer heiteren, schönheitstrunkenen Gegenwart. Eine Kunst der Höfe, des hohen Adels und der weltgewandten Geistlichkeit, durchdrang es zugleich alle Schichten des Volkes. Der schlichte Zinnleuchter auf der zierlich geschnitzten Kommode des Kleinbürgers war zwar weniger kostbar, aber nicht weniger graziös als das Silbergeschirr des fürstlichen Herren. Wohl fühlte man an der weichlichen, zarten, weiblich anmutigen Art, daß es die Kunst eines verwöhnten, nur noch für die allerfeinsten Reizungen der Sinne empfänglichen Geschlechtes war. Aber wie entzückend wußte es die Geschmacksnerven durch seine Launen zu

kitzeln, durch seine zarten Töne zu besänftigen, durch seine Grazie zu erheitern, durch kecke Verspottung aller überlieferten Formgesetze zu überraschen.

Der Rückschlag gegen diese absolute Freiheit war unausbleiblich. Nach 1750 begann die Ermattung, die Ernüchterung der Formen. Das Bewegte war die Seele der Rokokokunst gewesen, höchste Lebendigkeit das erstrebte Ziel. Diesem Gesetz folgend hatte die Baukunst ihre Grundrißlinien ausschweifend geformt, Säulen und Gebälk in kühnem Schwunge bewegt, hatten Bildhauer und Maler das flatternde Gewand, die beschwingte Grazie, das galante Lächeln allen ihren Figuren verliehen.

Jetzt machte sich ein Bedürfnis nach Ruhe, nach Einfachheit geltend. Auch in der Tracht, besonders der Männer, wird es sichtbar. Die weiten, reichgestickten Röcke werden knapper anschließend und gehen allmählich zur steifen Form des Frackes über. Das flatternde Haar wird zum festen Zopf gedreht, der seinem Träger etwas Gemessenes verleiht. Treffend hat man daher diese Epoche der Versteifung der Formen, diese Rückbildung des Rokoko um 1760—1789, als Zopfstil bezeichnet, während die Franzosen sie, weniger charakteristisch und zeitlich ungenau, Style Louis XVI. (1774—1793) benennen.

Der Zopfstil gestaltet sich auf dem Gebiete der Architektur im Widerspruch gegen die Welt des Rokoko als eine neue Form der Innendekoration, die an Stelle des Unsymmetrischen und Kurvierten die grade Linie und die Ellipse zur Geltung bringt. Aber diese formale Wandlung ist doch nur eines der Symptome, die eine vollständige Umgestaltung der Empfindung, eine Revolution anzeigen, in der für ein Jahrhundert die Grundsätze des künstlerischen Schaffens und Beurteilens neu begründet werden.

Für ein Jahrhundert nur. Denn wie in der Mitte des 18. Jahrhunderts, so beginnt wieder in der Mitte des neunzehnten sich eine so gewaltige, tiefgreifende Wandlung aller Anschauungen vorzubereiten, daß vielleicht dereinst die Epoche von etwa 1760 bis 1860 als eine innerlich eng zusammenhängende, von gleichen Grundanschauungen getragene der Folgezeit entgegengesetzt werden muß.

Das Lehrgebäude der Kunst, das die Generationen seit 1760 aufgebaut, wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Stein um Stein wieder abgerissen. An seiner Konstruktion hatte der Verstand mehr Anteil als das Gefühl. Unter dem Zeichen der philosophischen Spekulation wurde es errichtet, durch Literaten begründet, und von der Literatur, der philosophierenden Ästhetik blieb es nach Form und Inhalt abhängig. Nicht Selbstzweck war damals die Kunst. Sie sollte erheben, bessern, belehren, das Schöne, Wahre und Gute verherrlichen. Ihr wurden höhere, über ihren Eigenwert hinausgehende Zwecke zugeschrieben. Unterwerfung unter die alten Meister, voran die Griechen, war ihr erstes Gesetz, und die Versuche Einzelner, den so geschaffenen Schranken zu entgehen, wurden von der allezeit wachsamen Theorie scharf zurückgewiesen.

Heute steht die Kunst, soweit sie diesen Namen verdient, wieder gelöst aus den Fesseln der Literatur, der philosophischen Spekulation, des Moralisierens, frei von antiquarischer Gelehrsamkeit, von der Sucht nach historischer Treue und Stilechtheit. Vergessen ist der fast ein Jahrhundert währende Kampf zwischen Klassizismus und Romantik. Die Kunst ist sich wieder selbst Zweck, Gefühlssache und nicht Verstandessache. Sie kennt keine objektiven Gesetze der Schönheit, nur Gesetze, die der Künstler subjektiv sich selbst setzt. Den alten Meistern wird Bewunderung, aber nicht mehr Nachahmung zu teil. Es gibt kaum eine Regel, ein Gesetz jener Kunst von 1760 bis 1860, das von der heutigen noch anerkannt würde.

Wenn wir also vorläufig die Kunst des 19. Jahrhunderts in unserer Betrachtung zusammenschließen, müssen wir uns bewußt bleiben, daß dieser Zusammenschluß ein zufälliger, — zeitlich, nicht innerlich gegeben ist.

Vielen will es heute scheinen, als seien die Künstler in dem Jahrhundert von 1760 bis 1860 gänzlich auf Irrwegen gewandelt, als seien wir erst in der Lage, die Natur unbefangen und vollkommen richtig in ihrer Wirklichkeit zu erfassen, was heute nach der vorläufig herrschenden Meinung die höchste Aufgabe aller wahren Kunst ist. Nun hat von jeher die lebende Generation die ihr vorausgehende des Irrtums geziehen, ja, ohne diesen Glauben, Neues und Besseres zu bringen, ist keine Fortentwickelung denkbar. Und doch dürfen wir nicht übersehen, daß alle Kunst, alle bildnerische Wiedergabe nur Stückwerk sein kann, nur eine Nachahmung gewisser Seiten der Naturerscheinung, nur dessen, was die betreffende Generation oder den betreffenden Künstler vorzugsweise zur Beobachtung und Wiedergabe reizt. Auch die Werke der Vergangenheit müssen wir billig danach abschätzen, wie weit sie ihr spezielles Ziel erreicht haben. Wer Canova's oder Cornelius' Werke am Maßstab der heutigen Naturauffassung mißt, darf sich nicht gerechter und weiser bedünken, als Cornelius, der die Schöpfungen seiner Vorgänger mit seinen Idealen verglich und darum verachtete. Deshalb — wenn wir ein Bild der Kunst des 19. Jahrhunderts zu geben suchen, wird es weniger unsere Aufgabe sein, zu verurteilen, als zu verstehen, zu erforschen, was erstrebt und wie es erreicht wurde. Manchem, was uns zunächst absonderlich und abstoßend von unserem heutigen Standpunkt erscheint, werden wir so Gerechtigkeit widerfahren lassen, manches bewundern dürfen, auch wenn es uns jetzt der Nacheiferung nicht mehr wert erscheint. Noch können wir nicht entscheiden, was dauernder in der Weltgeschichte der Kunst bestehen wird, Millets Angelus oder Davids Horatier, Rossettis Verkündigung oder Cornelius' apokalyptische Reiter.

Es ist damit der Gegensatz betont, der zwischen der Kunst von 1760—1860 und der heutigen besteht. Andere haben mehr auf den inneren Zusammenhang dieser Epochen hingewiesen, darauf, daß ein deutlich erkennbares Endziel dieser ganzen Zeit gegeben erscheint.

Man hat versucht, das stetige Streben nach Wirklichkeitserkenntnis, nach immer größerer Realität der Darstellung, nach immer stärkerer Naturwahrheit als Charakteristikum der Kunst des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Man wollte die Anfänge des modernen Realismus im 18. Jahrhundert bei Hogarth, in den Landschaften der Watteau und Gainsborough finden. Man wollte die klassizistische Kunst als eine unlogische und ungesunde Unterbrechung des natürlichen Werdeganges auffassen, der schließlich, trotz der klassizierenden Verzögerung doch in Manet und seiner Schule den Gipfelpunkt gefunden hätte. Aber weder bezeichnet der Realismus der Manetschule den Höhepunkt der neueren Kunst (vielmehr ein Übergangsstadium), noch steht die moderne Naturauffassung der des 18. Jahrhunderts innerlich nahe. Die idealisierende Epoche des Hellenismus und der Romantik war keine unlogische Unterbrechung des großen Entwicklungsganges vom Realismus des 18. zu dem des 19. Jahrhunderts — sie war vielmehr der notwendige Rückschlag gegen Barock und Rokoko, aber auch die logische Folge der besonderen Auffassung des 18. Jahrhunderts von der Natur als Vorbild und Lehrmeisterin.

Wie verschieden war doch, was die wechselnden Generationen unter „Nachbildung der Natur" verstanden. Wie unbefangen hatten die holländischen Kleinmeister, hatten Frans Hals und Velazquez, die alten Flandrer und die italienischen Quattrocentisten der Wirklichkeitsdarstellung sich hingegeben. Wie wenig blieb davon in der Kunst des 18. Jahrhunderts erhalten!

1*


Fig. 1. Diderot.

Und doch glaubten auch die Theoretiker des Rokoko, „Rückkehr zur Natur“ als das Ziel ihrer Kunst hinstellen zu dürfen. Dem steifen Klassizismus wie der barocken Gespreiztheit hatten sie den Krieg erklärt. Englische Naturphilosophie gab den Anstoß, die französischen Aufklärer, Voltaire und Diderot an ihrer Spitze, verbreiteten neue Gedanken, Freiheit, Vernunft, Natur wurde erstrebt. Es war die Sehnsucht nach der Natur dem Rokoko identisch geworden mit der Sehnsucht nach Freiheit, das heißt nach voller Ungebundenheit, nach Erlösung von der Regel und Etikette. Aber schöne, zuweilen auch obscöne Freiheit begehrte man von der Natur, und der Gesellschaftsmensch opfert ihr nichts von seinen Launen und Kulturgenüssen. Sie wird gezwungen, einen wunderlichen Bund einzugehen mit dem Theater und mit der Lieblingstugend der Epoche, mit der „Grazie“.

In der Architektur werden die tollen, aber immer noch architektonischen Formen durch naturalistische Spielereien abgelöst. Gleich als ob man sich der Baukunst als einer gesetzmäßigen Kunst schäme, werden ihre Gliederungen unter Laubwerk, Naturfelsen, Muscheln, Tropfstein und Kaskaden verborgen. Dazu auf allen Flächen emblematische Trophäen, Gruppen von Naturformen. In Watteaus Gesellschaftsbildern geben angenehme Baumgruppen, liebliche Hügel und sanfte Gewässer den Rahmen für kokettierende Naturschwärmerei. Bouchers Götter und Nymphen, Hirten und Schäferinnen lagern auf schwellender Wiese unter schattigen Bäumen oder bergen sich im schlanken Schilfrohr, kosen an plätschernder Quelle, hinter moosbewachsenen antiken Monumenten. Man nimmt hier die „Natur“ als angenehme Zutat zur Erhöhung der Daseinsfreuden und verlangt, daß sie heiter und lieblich sich erweist, niemals düster, drohend oder gar kärglich.

Anders empfand man in der Zopfzeit. Jetzt versteht man unter „Natur“ Einfachheit und anmutige Schlichtheit. Die Rückkehr zur Natur sollte nun Besserung der Sitten, Läuterung der Menschheit bringen. Man hatte didaktische, moralische Nebenabsichten. So verlangt Shaftesbury allerdings vom Künstler Wahrheit, strikteste Nachahmung der Natur. Aber wie würde er sich von den Modernen abgewandt haben, er, der vornehme zurückhaltende Edelmann, dessen Ideal vollkommene Harmonie der Dinge, Gleichgewicht von Natur und Kunst, natürliche Schönheit im Geiste Platos war. Sein Ruf nach gesunder, schöner Vernunft, nach Wahrheit und schlichter Treue vor der Natur galt dem Kampfe gegen schwülstige Gelehrsamkeit und theatralisch geschminkte Rokokokunst, nicht der photographischen Naturtreue im modernen Sinne.

Wie die Aufklärer die hochtrabenden Klassiker überwunden hatten und von ihrem kunstvollen Stile zum Natürlichen, das heißt Ungezwungenen, Witzigen, Geistreichen übergegdngen waren (Voltaire), so wurde ihr Materialismus und Skeptizismus wiederum überwunden durch den romantischen Naturalismus Rousseaus, der alle Kultur vernichten wollte, um die volle Freiheit und Gleichheit der zum Urzustande zurückgekehrten Menschheit zu sichern. Nicht nur Rückkehr zu den natürlichen Rechten des Menschen (contrat social), zur natür-

lichen Erziehung der Menschheit (Émile, 1762), fordert Jean Jacques Rousseau, er verlangt auch eine auf Natur und schlichte Wahrheit begründete Ästhetik, volle begeisterte Versenkung in die Schönheit der Landschaft, deren beglückende Reinheit und ewige Anmut er allen Kulturgenüssen vorzieht. In der neuen Heloïse (1761) und den Confessions wird in glänzender Sprache dies neue Evangelium gelehrt.



Fig. 2. J. J. Rousseau.

Aber Rousseau, wie seine Begleiter St. Pierre (Paul et Virginie) und Prévost (Manon Lescaut) kennen wieder nur eine edele, erhabene, rührende Natur. Sie hat nur Wert und Bedeutung durch ihre Beziehung und ihren Einfluß auf das Menschenschicksal. Sie wird noch nicht um ihrer selbst willen begehrt. Dabei war diese Naturschwärmerei der französischen und deutschen Literatur nicht einmal ganz Originalempfindung, sie ging auf englische Anregung zurück. Man suchte eine aus dem Volke hervorgegangene naturgemäße Lebensauffassung, eine praktische Philosophie, eine nicht auf klassischem Kothurn einherschreitende Dichtkunst, soziale Institutionen, die nicht auf der Alleinherrschaft des Hofes und Adels basierten und alles das bot zu jener Zeit England. Hier gingen die Aufklärer in die Schule, hier auch die freiheitsdurstigen Verfechter der Naturrechte. Hier war früher denn irgendwo die alte formalistische, klassizierende Poesie durch eine nationale Kunst überwunden, der nordisch-germanische Volksgeist erwacht und hatte alle Schönheiten seines poetischen, sinnigen Geistes entfaltet. Thomsons „Jahreszeiten" eröffneten den Reigen derer, die wieder der leisen Stimme der Natur zu lauschen versuchten, die bürgerliche Gesellschaft, in sicherem Wohlstande behaglich schaffend, fand ihre tugendhafte gemütvolle Art in Richardsons Familienromanen gespiegelt. Er lehrt die Ergötzlichkeit der wahren Tugend, die empfindsame Schönheit der Natur, die Wichtigkeit auch des Einfachen und Kleinen, die Ebenbürtigkeit aller Menschen, auch der Kinder und Armen. Humoristen wie Sterne und Goldsmith sangen in anderer Form das gleiche Lied. Aus diesen Quellen also schöpften die Franzosen und Deutschen ihre Anschauung der Natur. Es ist notwendig, dieselbe genauer zu prüfen.

Daß der „Natur" zu folgen sei, davon waren die Künstler der Zopfzeit überzeugt. Aber doch nur soweit, als sie schön war. Das Häßliche gilt unbedingt als unkünstlerisch und war höchstens in moralischer Absicht oder als Kontrast zulässig. Der Gedanke, daß das Häßliche ebenso natürlich sei, als das Schöne, ebenso der Darstellung würdig, ja zuweilen noch würdiger, daß Wahrheit höher stehen kann als Schönheit, das blieb den führenden Kunsttheoretikern bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts fremd. Mit Sulzer (Vorrede zur Theorie der schönen Künste) war alle Welt einig, „daß es das eigentliche Geschäft der schönen Künste sei, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erwecken. Lessing (Laokoon XXIV) steht auf demselben Standpunkt, wenn er behauptet: „die Malerei, als schöne Kunst, . . . schließt sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken." Und weiterhin gibt er ganz ausnahmsweise der Malerei die Erlaubnis, häßliche Formen



Fig. 3. G. E. Lessing.

darzustellen, aber nur zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, zu erziehlichem Zwecke.

Auch Winckelmann verweist in der „Geschichte der Kunst“ auf die Natur: „Die Kunst wird sich bei den verschiedenen Völkern auf einerlei Art gebildet haben, das ist, mit Nachahmung der Natur, welche der Vorwurf derselben ist. Von dieser . . . trennte sie sich, bis sie sich endlich verwirrt fand und sich genötigt sah, von neuem zu ihrer Führerin zurückzukehren.“ „Die Quelle und der Ursprung der Kunst ist die Natur selbst.“ „Nichts entfernt mehr von der Natur, als ein Lehrgebäude.“ Was er aber von dieser Naturkunst erwartet, ersehen wir aus seiner Kritik der etruskisch-toskanischen Kunst, von der er urteilt: Die Sinne werden nicht mit derjenigen „sanften Regung gerührt“, die den Geist gegen das Schöne vollkommen empfindlich macht; die geistigen Teile, welche zur Einbildung hinfließen, sind nicht leicht und fein genug, lieblich schöne Bilder und reizende Gestalten zu erzeugen.“ Noch war die Zeit nicht gekommen, da David vor allem einen markigen Stil und ein vulkanisches Genie forderte, oder Cornelius das „glühend und strenge — klar und fest“ zu seinem Programme machte.

Das Natürliche wird also in der Zopfzeit stets in Verbindung mit dem „Schönen“ gesucht. Dieses „Schöne“ aber hat wieder eine besondere Beigabe im „Angenehmen“, das als unentbehrliches Kennzeichen alles wirklich Schönen gilt.

Sulzer widmet diesem Begriff des „Angenehmen“ einen eigenen Abschnitt: „Angenehm muß jedes Werk dieser [schönen] Künste sein, weil man es sonst nicht achten würde (!) . . ., so muß der Künstler sich über den Gebrauch des Angenehmen „von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie gibt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin.“

Wie selbst ein Bauwerk „der Natur entsprechen“ und damit „angenehm“ wirken muß, setzt Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (vgl. Baukunst) auseinander: „Also hat der Baumeister die Natur für seine eigentliche Schule zu halten. Jeder organisierte Körper ist ein Gebäude, jeder innere Teil ist vollkommen tüchtig; alle zusammen sind in der bequemsten und engsten Verbindung. Das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äußerliche Form und ist durch gute Verhältnisse „angenehm“. Diese Eigenschaften hat auch jedes vollkommene Gebäude“.

Diese Auffassung der Natur als des ewig Schönen und mustergültig Schaffenden hatte eben das Rokoko mit dem Zopf gemeinsam, in diesem Sinne — aber nur in diesem — wollten alle Künstler des 18. Jahrhunderts „Naturalisten“ sein. Mit dem Realismus vom Ende des 19. Jahrhunderts hatten sie nichts gemein.

Denn bei aller Verehrung der Natur war die Zahl derer sehr gering, die daraus den Schluß zogen, sie sei unmittelbar nachzuahmen. Es bestand kein Zweifel, daß man einer Vermittlung zur Erkenntnis derselben bedürfte.

Den sichersten Weg, zur Nachahmung der Natur zu gelangen, sahen die meisten in

der Rückkehr zur Antike, deren erneutes Studium der Welt die verlorene Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Anmut des Geistes wiedergeben sollte. Diesen Rückweg zur „reinen Antike“ suchten die Zopfkünstler zunächst auf den Pfaden zu finden, welche die Theoretiker der Spätrenaissance, voran Palladio, schon gebahnt hatten. Aber Palladio's und seiner Genossen Studium der Antike basierte auf der sorgfältigsten Erforschung römischer Denkmale. Das 18. Jahrhundert machte die große Entdeckung, daß die „echte Antike“ nicht nur in Rom, sondern vor allem in Hellas gesucht werden müsse.



Fig. 4. J. J. Winckelmann.

Die aufblühenden Realwissenschaften hatten die Latinität als Bewahrerin alten Formelgeistes in Mißachtung gebracht, die griechische Wissenschaft als Urquelle aufgedeckt. Die erhabene Einfachheit Homers, die den galanten französischen Abbés der Rokokozeit noch als Rohheit gegolten, erschien dem jüngeren Geschlecht seit der Mitte des Jahrhunderts als Zeugnis eines einfältig schlichten, recht natürlichen Geistes. Die griechische Literatur kam wieder zu Ehren. Von ihr fand man den Weg zu den griechischen Altertümern und zur griechischen Kunst. Beginnt doch auch Winckelmanns archäologische Tätigkeit 1737 mit der Anlage eines breve compendium antiquitatum graecarum und lange genug bleibt seine Begeisterung für die Antike eine mehr literarische, mehr auf die Kuriosität gerichtete, bis ihm in Rom der Umgang mit Mengs und mit den antiken Originalwerken auch ein persönliches Verhältnis zur Kunst schafft.

So erwuchs mit der vertieften Kenntnis der griechischen Literatur und Kunst auch jene Neigung, ihren Lehren unbedingt zu vertrauen, die im Hellenismus des 19. Jahrhunderts zu absoluter Nachahmung führte. Das 18. Jahrhundert aber unterwarf sich noch nicht unbedingt. Noch war der ausübende Künstler überzeugt, daß die Werke der Alten bei allen Vorzügen auch gewisse Mängel besäßen, daß es Aufgabe des Künstlers sei, diese zu überwinden, eine „verbesserte“ antikisierende Kunst zu schaffen. Diese Meinung begegnet uns überall in der Literatur des Rokoko. Der Pariser Architekt Boffrand rühmt bei Erörterung des „guten Geschmackes in der Architektur“ die Proportionen der antiken Bauten. Aber als weitere maßgebende Grundsätze fügt er hinzu die Befolgung der convenance, commodité, sûreté, santé, und, was ihm die völlige Freiheit sichert, des bon sens. Diese Forderungen findet er „der Natur gemäß“. Und diese Prinzipien gestatten ihm, in der Innendekoration z. B. die unvergleichlich schöne Rokokoornamentik des Hotel Soubise zu schaffen, ohne nach seiner Meinung dem antiken Vorbilde oder der Natur untreu zu werden.

Im gleichen Sinne verehrten die Rokokobildhauer die Antike als Vorbild, aber indem man ihre Poesie und Schönheit annahm, suchte man ihre „Trockenheit, Kälte und Härte“ zu überwinden. So publiziert Leplat 1733 einige berühmte antike Skulpturen und daneben zweiunddreißig ausgesuchte Werke der Berninischule, die nach seiner Meinung durchaus den Vergleich mit jenen Vorbildern aushielten. Ja, Coypel rühmte in der Akademie der Künste zu Paris 1721, daß Bernini in seine Werke ein Feuer, ein Leben, eine „Wahrheit“ des Fleisches gebracht habe, wie man es selten in Antiken findet. Wir werden heute, wenigstens

im Bezug auf die „Wahrheit des Fleisches“ dem geistvollen Bernini diesen Vorzug wieder einzuräumen geneigt sein, der allerdings auch vielen der guten hellenistischen Werke schon eigen war. Winckelmann hatte dafür noch Gefühl und Anerkennung, den strengen Graecisten ging später dies Bewußtsein verloren. Das gleiche Gefühl der Überlegenheit kleidet der vlamische Bildhauer Tassaert, Lehrer Gottfried Schadows, in die Worte, daß es unter den Antiken acht oder neun gäbe, die gut und musterhaft wären, daß aber doch, bei aller Richtigkeit der Verhältnisse und anderen Vollkommenheiten, allen die Anmut (la grâce) fehle.

In diese Stellung der Künstler zur Antike brachte die Zopfkunst nur insofern eine Wandlung, als sie die Bedeutung der griechischen Kunst neben der römischen stärker betonte. Man entdeckte, daß man die eigentliche, die reine Antike bisher noch gar nicht besessen hatte. Jetzt fand man sie in Pompei und Paestum, in Sizilien und Athen, und überdies glaubte man, ihre Wurzeln, die antike Urkunst in Etrurien und Ägypten nachweisen zu können. Durch Vermittlung dieser neuen reinen Antike wollte man auch zur „schönen Natur“ in ihrer völligen Reinheit zurückkehren. Aber daran hielten Rokoko und Zopfkunst fest: sie glaubten sich berechtigt, die Antike wie die Natur zu verbessern, ihre Mängel kraft eigenen Urteils zu überwinden.

Aber neben der strengeren Beachtung der Antike fanden die Zopfkünstler noch einen anderen Weg zur „Natur und Wahrheit“ und zwar in der Rückkehr zum Vaterländischen. Anders als in der klassischen Kunst spiegelt sich hier die Natur, stärker die Empfindung rührend, oft lieblich, oft erschütternd, immer romantisch schön. Poetischer als die Antike schien vielen die nordische Heimat, das rauhe Gebirge, die sanften Hügel, die bescheidene Hütte neben der Klosterruine.

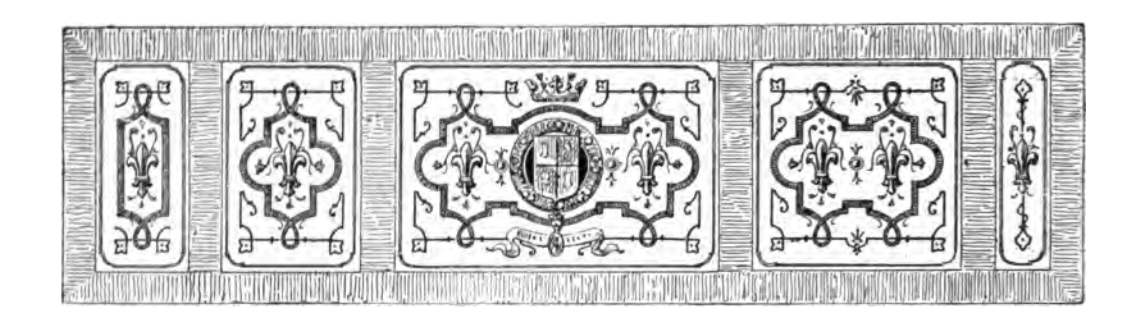
In Schottland reift zuerst diese Bewegung. Macphersons (1738—1796) Neudichtung altwalisischer Volkssagen, sein Ossian, Burns (1759—1796) schottische Hochlandlieder, voll naturwüchsiger Kraft und Freiheit, aber auch voll rührender Schwermut, sie lenkten den Blick auf Altnordisches. Rittersagen und Gespenstermärchen wurden neu belebt und beliebt. Die Schilderung der nordischen Landschaft erhebt durch ihre schauerliche Größe die Seele, lockt sie durch geheimnisvolle Zauber und rührt die empfindsame durch ihre sanfte Ruhe. Allerdings — man genießt auch dabei die Natur mehr mittelbar, als unmittelbar, mehr durch Vermittlung der Vernunft, durch Vergegenwärtigung poetischer Gedanken, wie es dem Zeitalter der Philosophie entspricht. Durch England angeregt, beginnt man das Vaterländische dann auch in den skandinavischen Ländern, in Deutschland, in der Schweiz, ja in Frankreich wieder zu beachten. Man hält Ausschau nach Hünengräbern und Steinwaffen der Altvorderen, bewundert die verfallenen Ritterburgen, die Ruinen alter Klöster und Kirchen, gewinnt damit auch Geschmack an mittelalterlicher Kunst. Die langverschmähte Gotik kommt wieder zu Ehren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zwar blieb man vorläufig dabei, unverstandene Einzelheiten nachzuahmen — aber, was so gewonnen wurde, so dürftig es war, blieb nicht verloren. Manches, was in Sturm und Drang an Wirrem und Unreifem geboren ward, hat dann die spätere Romantik, ja die Moderne erst ausgereift.

Am schnellsten gewann sich die Gotik wieder Teilnahme in England und Schottland, wo sie niemals ganz ausgestorben war. In Deutschland und den romanischen Ländern war man ihr gänzlich entfremdet und man konnte z. B. in der zweiten Auflage von Sulzers Theorie der schönen Künste von der gotischen Bauart lesen: „Sie zeigt eine mit Zieraten und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bei welcher die guten Verhältnisse

gänzlich aus den Augen gesetzt sind und die nicht selten etwas Abenteuerliches hat. . . . An allen den erstaunlichen Gebäuden dieser Zeit (des Mittelalters) . . . ist bei der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit wenig Gesundes. Dieses muß man auch von dem Münster in Straßburg sagen, welches . . . unter die erstaunlichsten Gebäude der Welt gehört."

Aber schließlich kam auch für Deutschland und Frankreich die Zeit, da die Gotik, die mittelalterliche Kunst überhaupt, Anerkennung fand, neben der Antike und der aus ihr abgeleiteten italienischen Renaissance die Quelle des Studiums für die Künstler wurde. Es kam die Zeit, da der junge Goethe für Erwin von Steinbach schwärmte. Zur Natur hatten die Künstler zurückkehren wollen, aus ihr neue Kraft schöpfen. Aber indem sie in antiker und mittelalterlicher Kunst die Mittler sahen, die Führer auf diesem Wege, verzichteten sie schließlich auf das Schaffen aus eigener Naturbeobachtung heraus, wurden immer mehr Nachahmer der Alten, immer tiefer verstrickt in dem Glauben, daß durch die Wahl des richtigen Vorbildes, der richtigen „Stilepoche", das Gelingen ihrer Aufgaben bedingt sei. So wurde jener Eklektizismus eingeführt, den manche als wichtigstes Kennzeichen für den „Stil des 19. Jahrhunderts" erklären. Die Zopfkunst war es, die für solche Auffassung den Grund gelegt hatte, die beiden großen Richtungen „Klassizismus und Romantik" schuf. Wohl kam sie in ihrem Streben nach Ruhe und Schlichtheit der Natur wieder näher, als Barock und Rokoko. Aber sie blieb dabei, diese Natur mit Auswahl wiederzugeben, umgestaltet nach den aus alten Vorbildern abgeleiteten Schönheitsgesetzen. Und diese Grundsätze bleiben so unbestritten gültig für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, ja noch darüber hinaus, daß die Kunstgeschichte dieser Zeit nicht zu verstehen ist ohne Kenntnis der Kunstentwickelung seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Mit ihrer Schilderung muß daher begonnen werden.





1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789.

a. Frankreich.

Frankreichs Kunst, die in der Blütezeit der Renaissance mit der Italiens sich nicht vergleichen durfte, war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts herangereift. Seine Künstler, feinfühlig und beweglich, vom Sonnenglanz eines reichen und prachtliebenden Hofes bestrahlt, wußten die Anregungen der italienischen, wie später der englischen Kunst schnell aufzunehmen und in charakteristische Formen zu prägen. Die Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts tritt uns nirgends so klar und folgerichtig vor Augen als hier.

Unter Ludwig XIV. (1643—1715) hatte in Frankreich der schulmäßige Palladiostil durch Perrault und Blondel und in milderer Form durch Jules Hardouin Mansart den individuellen Barockstil überwunden. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangte dieser letztere wieder zum Siege in Gestalt des Rokoko, in dieser feinsten und geistvollsten Lebensäußerung einer Gesellschaft, die das geistige Erbe der durch Jahrhunderte gepflegten Renaissancekultur ebenso heiter und sorgenlos aufzehrte, wie das nationale Vermögen. Was kümmerte es den Hof Ludwigs XV. (1715—1774), daß er den raffiniertesten Lebensgenuß mit der rechtlosen Unfreiheit und grenzenlosen Ausbeutung des Volkes erkaufte. Man war zufrieden, wenn nur der schlecht verwaltete und durch allerhand Krisen bedrohte Besitz der nationalen Güter die Mittel zu höchstem Luxus, zu glänzender Kunstpflege sicherte.

So prägte aristokratischer Luxus der französischen Rokokokunst den Stempel auf. Die Baukunst glänzt nicht mehr so sehr durch Schaffung von Kirchen und prunkvollen Staatsbauten als durch Ausgestaltung der Paläste und vornehmen Wohnhäuser. Der prunkende aber unwohnliche Palast italienischen Stils wird zum behaglichen und eleganten Hotel umgeschaffen. Auf bequeme Lage und Verbindung der Räume, auf gute Zugänge und Nebentreppen wird Wert gelegt. Nur die Fassade wird von der neuen Stilbewegung kaum berührt. Hier hält man sich an die bewährte Tradition des Palladianismus und studiert nach wie vor die alten Säulenordnungen und Proportionslehren.

Ihren höchsten Reiz entfalten diese Hotels erst in der behaglichen und üppigen Dekoration der Innenräume, die alles Konventionelle und nur Repräsentative abgestreift haben. So wie Robert de Cotte (1656—1735) und weiterhin Germain Boffrand (1667—1754), Ch. E. Brisenx (1680—1754) und andere sie schufen, sind sie noch heute mustergültig und Jacques François Blondels berühmtes Sammelwerk „de la distribution des maisons de plaisance, Paris 1737", seine Architecture françoise (1752—1756) sind auch dem modernen Architekten ein begehrtes Nachschlagewerk geblieben. Wand und Decke werden überreich durchgebildet und das zugehörige Mobiliar, ja selbst die Kleidung und der Schmuck der Bewohner passen sich harmonisch an.

Unter Berufung auf die Natur und die alte römische Kunst entwickelt man einen neuen Stil der Ornamentierung. Unter der Regentschaft Philipps von Orleans (1715 bis 1723) hatte sich das Ornament aus Berains an die italienische Grotteske anschließenden Formen zum Malerischen fortgebildet. Claude Gillot (1673—1722) und dessen Schüler, der Maler Watteau (1684—1721), hatten es durch Einfügung figürlicher Gruppen und Naturblattwerk mehr bildmäßig gestaltet. Dieser Malerornamentik tritt das plastische Ornament der Architekten zur Seite. Die Régencekunst des Robert de Cotte (Hotel Brillière, Paris) und des Oppenort (1672—1742) setzt das Bandwerk allmählich in Rahmenformen um, indem zunächst die Ecken aufgelöst werden. Allmählich wuchert aber der ganze Rahmen, löst sich in Akanthusranken auf, wird mit Muschelwerk durchsetzt und schließlich zum selbstständigen Schmucke an Wand und Decke, der auch ohne Füllung des Innenfeldes wirkt, meist aber Gobelins, Spiegelglas, Gemälde oder geschnitzte Füllungen umschließt.

Juste Aurèle Meissonier (1693—1750) tut dann den letzten kühnen Schritt. Er ersetzt die bisherige Symmetrie der Schmuckformen durch das freie Gleichgewicht der Ornamentmassen und hebt die Grenze zwischen Wand und Decke auf, indem er das Wandornament über die Vouten hinaufranken läßt. Der so zum reinen Rokoko entwickelte Stil siegt durch Meissonier, Thomas Germain (1673—1748), Jean François Blondel (1683—1756), Jacques François Blondel (1705—1774), durch Babel, Mandon, Eisen und andere. Phantastische Naturformen, Tropfsteingebilde, Felsen und Wasserfälle gesellen sich zu den Muschel- und Gitterformen, von langgezogenen, stilisierten Blättern und von Blumen überwuchert, während der reine Akanthus zurücktritt. Aufgehoben ist alles organische Herauswachsen der Formen aus einander, in zarter Bewegung legt sich Kurve an Kurve, Symmetrie wird vermieden, die Grade und der Halbkreis verdrängt durch die s-förmig geschwungene Linie und Flachbogen.

Es ist unleugbar, daß das Rokoko den Begriff der Innendekoration außerordentlich klar erfaßt hatte, daß es ganz logisch die Formen der Außenarchitektur, Pilaster und dergleichen vom Innenraum ausschließt und durch eigne Gliederungen ersetzt, demgemäß auch alle Steintäfelung, Marmorverkleidung u. s. w. durch Holzverkleidung, frei aufmodellierte Stuckornamente oder gewebte Tapeten verdrängt. Da diese in ihrer Unsymmetrie und ihrem unendlichen Wechsel der Formen alle mechanische Herstellung ausschließen, wird die Heranbildung einer Heerschar künstlerisch empfindender Dekorateure und Kunsthandwerker erforderlich, wie sie ähnlich nur die späte hellenistische und hellenistisch-römische Kunst (s. Pompei) besessen hat. Solche künstlerisch-selbständige Arbeit auch der Handwerker ist ein Ruhmestitel der Rokokokunst und läßt ahnen, was in dem nun folgenden Jahrhundert an künstlerischer Fähigkeit den Völkern verloren ging, die heute erst mühsam wieder nach jenem Höhestand des technischen Könnens hinstreben.

Das erklärt die wunderbare Blüte der damaligen kunstgewerblichen Produktion, der

Möbeltischlerei, die eine Reihe neuer Möbelformen einführt und für die geistvollen und kapriziösen Entwürfe der Zeichner stets geeignete Schnitzer und Holzarbeiter findet. Auf gleicher Höhe stehen die Arbeiten in Bronze, Edelmetallen und unter den keramischen die Porzellane.

Auch die Malerei und Bildhauerei glänzt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch virtuose Behandlung des Materials. Sie werden von Künstlern ersten Ranges dekorativ entwickelt, die sich keinen Augenblick scheuen, jede kunstgewerbliche Aufgabe zu lösen. Boucher (1703—1770) ist der Typus dieser Meister, die gleich bereit sind, ein Staffeleibild oder Wände und Plafond eines Gartenhauses zu malen, Entwürfe zu Sänften oder Fächern zu geben. In seinen Gemälden spiegelt sich das fröhliche, von aller Lebensnot und allem Kampf gelöste Dasein der vornehmen Gesellschaft, ihre scheinbar von ewiger Heiterkeit erfüllte Existenz. Als Götter und Göttinnen, Heroen und Heroinen, als verliebte Schäfer und Schäferinnen bewegen sie sich im Bilde und auf dem Theater in phantastischen Kostümen, die Entfernung zwischen dem Olymp und Paris scheint aufgehoben. Dabei zeigt sich Boucher als feiner Kenner der Frauengestalt, die in rosiger Farbe, in üppigen und doch graziösen Formen geschildert wird. Der menschliche Körper und seine Gewandung bestehen nur noch aus zart geschwungenen Linien, weich modellierten Formen und er bevorzugt demgemäß Frauenkörper und rundliche Putti, dem Charakter des Rokokoornamentes angepaßt. Der ganze Zauber einer stark sinnlichen und ästhetisch verfeinerten Kultur liegt über diesen Szenen aus dem Götterleben, über den idyllischen Hirten und Schäferinnen.

Drohend hatte Montesquieu schon 1721 dieser Gesellschaft in seinen persischen Briefen und deutlicher noch in seinen Betrachtungen über den Verfall der Römer (1734) den Spiegel vorgehalten. Und wie im sinkenden Rom mußte auch diese, ganz dem Lebensgenuß hingegebene Pariser Gesellschaft schließlich ermatten.

Da setzt um 1760 jene Gegenbewegung der Zopfkunst ein, die zunächst nicht so sehr Neues bringen, als den Überschwang, die übertriebene Beweglichkeit, die Überladung im Ornament durch Ruhe und zarte Einfachheit heilen will. Durch die Antike will sie sich zur Natur und Wahrheit zurückführen lassen.

War aber bisher die „Kunst der Alten“, die „Antike“, ein Sammelbegriff gewesen, der Griechisches und Römisches gleichmäßig umfaßte, so begann nun die Forschung zu scheiden. Bisher hatte man die derbere und vollsaftige römische Kunst zum alleinigen Vorbild gehabt. Nun tritt, eine ganz neue Entdeckung, allmählich das Bild hellenischer Kunst hervor, deren zartere Schöpfungen so recht dem verfeinerten Geschmacke der Zopfzeit wahlverwandt erscheinen. Pompei und Herkulaneum, Paestum und Girgenti, endlich das Mutterland antiker Kunst, Hellas selbst, werden bereist, ihre Monumente erforscht, ausgemessen und publiziert. Wie Winckelmann für die Deutschen mit scharfem Blicke den historischen Aufbau der griechischen Kunst erfaßt und darstellt, so sind in England und Frankreich zahlreiche Forscher bemüht, Aufklärung zu geben. Jacques Spon (1632—1707) hatte schon 1676—1678 eine Beschreibung seiner Reise durch Griechenland erscheinen lassen, ohne viel Beachtung zu finden. Glücklicher war Graf Caylus (1692—1765), ein wohlhabender Sammler und Forscher, der in Italien studiert, in Griechenland und Kleinasien gereist war, und dessen Recueil d'Antiquités (1752—1767) auch Winckelmanns Bewunderung fand. Weniger gelehrt als der große deutsche Historiker, hatte Graf Caylus die feinere künstlerische Erziehung, den sicheren Blick des gebildeten Kenners voraus, und so gelang ihm nach Winckelmanns eigener Aussage, in das Wesentliche des Stils der alten

Völker einzudringen. Caylus pries zuerst die edle von Eleganz begleitete Einfalt der Hellenen, ihren vorbildlichen Wert für die zeitgenössische Kunst, er warnte vor der römischen Antike, die stets stumpf und ohne Feinheit sei.

Für die praktische Anwendung von Caylus' Lehren war indessen der Boden in Frankreich schon bereitet. 1737 hatte der Radierer Ch. N. Cochin (1715—1790) die zügellose Rokokokunst des Meissonier angegriffen, den grand goût herbeigesehnt. Diese Wandlung des Geschmackes fand Unterstützung bei der Marquise de Pompadour, die 1748—1751 eine Mission nach Italien sandte, der außer dem Marquis de Marigny, dem Bruder der Pompadour, auch Cochin und der Architekt Soufflot angehörten. Sie brachten die erste Kunde der damals begonnenen Ausgrabungen von Pompeji und Herkulaneum nach Frankreich, die Kenntnis jener zarten und heiteren unteritalischen Wanddekorationen, die nun auf die Ornamentik, auf die Ausstattung der Innenräume à la grecque so großen Einfluß gewinnen, und durch die Publikation der Pitture antiche d'Ercolano schnell populär werden sollten.

Soufflot erforschte Paestum (1764), David Leroy nahm 1758 die Entdeckungen von Stuart und Revett vorweg in seiner Publikation „ruines des plus beaux monuments de la Grèce", und 1762 erschien das epochemachende Werk der beiden Engländer über Athens Altertümer.

Man erkannte, wie wenig die Regeln des Palladio und die Groteskenornamente italienischer Renaissance die Kenntnis der „echten hellenischen Antike" förderten, wie man mit toskanischen und Kompositaordnungen, mit den auf Säulen ruhenden Bogenstellungen, mit verkröpften Gesimsen, mit der Rangordnung der Säulen getäuscht worden war. Der Jesuit Abbé Laugier (1713—1769) hatte schon 1752 auf all das hingewiesen, und dem strengen hellenischen Klassizismus die Bahn zu ebnen versucht. Und doch kamen diese theoretischen Entdeckungen in der Praxis der Baukunst nur ganz allmählich zur Geltung.

Die Mehrzahl der Architekten der beginnenden Zopfzeit begnügt sich zunächst mehr mit der Rückkehr zu Palladio, ja zum Klassizismus der Epoche Louis' XIV., als daß sie Nachahmung antiker Originalkunst erstrebten. Servandoni (1696—1766) hatte 1732 jenen Entwurf für die Fassade von St. Sulpice zu Paris gegeben, der zwar durch seinen Purismus und den Verzicht auf alles Ornament auffällt, aber doch noch eine zweigeschossige Fassade zeigt. Jacques Ange Gabriel (1699—1782) dagegen, der schon seit 1743 Einfluß als premier architecte du roi ausübt, setzt der weitläufigen École militaire am Marsfeld (1751—1758) einen eingeschossigen Portikus von acht korinthischen Säulen vor, von denen die vier mittleren als Risalit vorspringend den Giebel tragen. Gabriel errichtet dann (1765 bis 1772) jene dekorativen Abschlußbauten des Konkordienplatzes (damals Place Louis' XV. genannt), die mit ihrem Durchblick auf die Madeleine eines der schönsten perspektivischen Straßenbilder der Neuzeit ergeben. Doch erinnern die Kolonnaden über dem Rustikauntergeschoß unmittelbar an Ludwig XIV., an Perraults Louvrefassade, und lassen nur in Einzelheiten den Zopfkünstler erkennen. Gabriel baute ferner in Versailles das Theater und im Park das Schlößchen Petit-Trianon, dessen Innenräume erst später für Marie Antoinette im Zopfstil ausgestattet werden, damals, als auf Grund englischer Anregungen hinter dem Schlößchen ein englischer Park mit einem entzückenden Bauerndorf (Hameau) erstand, als köstlicher Ruhepunkt für das von der starren Majestät im Schloß und Park Versailles ermüdete Auge. Schließlich gehen doch mit Gabriel auch Jacques François Blondel (1705 bis 1774) in seinem Cours d'architecture (1771) und die ganze Schar der früher dem Rokoko ergebenen Architekten zu dem neuen jetzt Louis XVI. genannten Stile über.

Die hellenischen Anregungen sind im Detail des Louis XVI.-Stiles noch sehr gering. Wohl wird die Symmetrie strenge innegehalten, das Kurvierte nach Kräften vermieden, ebenso Muschelwerk und Tropfsteinmotive ausgeschaltet. Säulen und Gebälk werden etwas strenger behandelt, aber immer noch nach den alten Handbüchern gezeichnet. Statt der reinen dorischen Säule bevorzugt man die sogenannte toskanische Ordnung, die ionische Säule wird durch Behängen mit Guirlanden modernisiert. Die nach dem Schema der Spätrenaissance gegliederten Kuppeln werden schlanker. An ihre Stelle treten oft altarartige Aufbauten von elliptischem oder quadratischem Grundriß. Die Horizontalen der Attiken und Balustraden werden gemildert durch vorgesetzte gekuppelte Säulen oder Pilaster mit verkröpftem Gebälk, auf den Ecken und über den Verkröpfungen stehen Figurengruppen, oft auf elliptischen, schachtelförmigen Vasen. Hermen und Karyatiden verschwinden, die Schwingung der Gesimse und Giebel unterbleibt, die Flächen bedecken sich mit mageren Guirlanden, Festons und Inschrifttafeln. Trotz der Vereinfachung der Formen bleiben die alten Proportionen der Bauteile, ja sie werden noch zum Überschlanken, Gestelzten gesteigert, alle Profile zart, oft dürftig gebildet.

Das neubelebte Interesse am Säulenbau macht sich auch in der Innendekoration geltend. Hier kehrt man wieder zur Abtrennung von Wand und Decke, zur Gliederung der Saalwände durch Pilaster oder Halbsäulen zurück. Die Felder werden wieder rechteckig umrahmt, dünne Halbsäulchen zur Einfassung gewählt. Da aber die Fülle ungebrochener gerader Linien dem durch den Schwung des Rokoko verwöhnten Auge noch unerträglich ist, werden die Rahmenleisten immer noch mit Guirlanden oder einzelnen Blumenzweigen und Bändern umwunden. Eine besondere Vorliebe hat die Zeit für elliptische Medaillons mit einer darüber hängenden Guirlande und der unvermeidlichen Bandschleife als Krönung. Naturalistische Blumen und Blätter werden reichlicher als je verwendet. Dazu kommt die Neigung, einzelne Nischen oder Wände und Decke mit einem Mosaik aus seltenen Steinen und Muscheln zu pflastern, in einer Art Naturstil zu schmücken. Auch nimmt die Freude an Allegorien und Emblemen noch beträchtlich zu. Ohne Urnen und Vasen, kosende Tauben und zielende Amoretten, ohne Todesfackeln oder Embleme des Naturlebens, der Schäfer und der Schnitter, war keine Ausschmückung einer Fläche denkbar.

Diese neue Ornamentmode findet wieder durch Kupferstich und Radierung schnelle Verbreitung. Gille Paul Cauvet (1731—1788) ist einer der ersten Architekten, der in seinem Recueil d'Ornements (1777) die „rocaille außer Kurs bringt und dafür den reinen Geschmack nach der Antike einführt", wie auch der aus Lüttich gebürtige Architekt Jean François de Neufforge (geb. 1714), Jean Charles Delafosse (1734—1789), ferner Lalonde, Salembier, Prieur und Pierre Ranson den nouveau goût anstreben. Edmond Alexander Petitot (1730 bis nach 1800), zeitweilig Hofarchitekt und Professor in Parma, veröffentlicht 1764 seine „Suite des Vases" und 1771 seine „Mascarade à la Grecque".

Architekturformen, Allegorien und naturalistisches Pflanzenwerk beherrschen auch das Kunstgewerbe der Zopfzeit. Die Unfähigkeit oder Unlust, neue Formen aus dem Gebrauchszwecke heraus zu gestalten, führt hier zu den wunderlichsten dekorativen Spielereien. Ein Säulenstumpf, eine Urne oder ein Kapitell dient bald als Uhrgehäuse, bald als Lesepult, dann wieder als Figurensockel, als Ofen, als Tintenfaß oder als Grabmal. Nur die Größe und das Material werden je nach Bedarf geändert, die Grundform bleibt. Das Blattornament wird immer dünner und spitzer, die Ranken bewegen sich mit Vorliebe in elliptischen Formen.

Auch an den Möbeln verschwindet das Geschweifte und Gebauchte, gerade Linie und

Ellipse treten ein. Das Muschelwerk wird verdrängt durch schleifengeschmückte Medaillons oder Rosetten; Eierstab, Perlschnur, Kyma und Wellenband schmücken Rahmen und Leisten. Die Möbel werden nach wie vor furniert und mit Intarsien dekoriert, aber die Bronzebeschläge zierlicher gebildet und in ihrer Ausdehnung beschränkt. Auffallend ist im französischen Kunstgewerbe des Louis XVI.-Stiles die große Reihe deutscher Namen, wie Jean-Henri Riesener, Wilhelm Benemann, Schwertfeger und David Roentgen aus Neuwied.

Das unmittelbare Studium antiker Monumente beginnt sich indessen fühlbar zu machen an einem Hauptbau dieser Zeit, an Soufflots Ste. Geneviève-Kirche zu Paris (Pantheon, Fig. 5). Jacques-Germain Soufflot (1709—1780) hatte in Lyon das Hôtel-Dieu und die Börse



Fig. 5. Das Pantheon zu Paris. Erbaut von Soufflot.

kraftvoll klassizistisch, wenn auch zum Teil mit Rokokomotiven untermischt, errichtet. Dann bereiste er mit Marquis de Marigny und Cochin 1748—1751 Italien, besuchte auch Paestum. 1764 wurde er zur Leitung von St. Geneviève berufen. Der Bau erlitt häufige Unterbrechungen, war abwechselnd Kirche und Nationalheiligtum, und die Frage der Kuppelkonstruktion beschäftigte noch lebhaft die Architekten Napoleons I., von denen Rondelet sie endgültig löste. Die Ausmalung erfolgte sogar erst in neuester Zeit. Dennoch erhält das Innere, als griechisches Kreuz gestaltet mit einer Kuppel über der Mitte und flachen Kuppeln über den Kreuzarmen, eine gewaltige, einheitliche Wirkung. Der Gesamteindruck des durch seine Dimensionen imposanten Raumes ist unendlich vornehm, voll kühler Majestät. Die edlen korinthischen Kapitelle, das gleichmäßig den endlosen Fries überspannende Rankenband, die in ihrem weißen Ton etwas nüchternen Einzelheiten sind ganz römisch-antik empfunden

und wirken wohltuend nach der nervösen Beweglichkeit der Rokokokunst. Vielleicht ist zuweilen der Maßstab der Ornamente etwas zu klein im Vergleich zur Größe des Baues, vielleicht ist am Äußeren etwas zu absichtlich mit riesigen, leeren Mauerflächen operiert. Dafür entschädigt die Wirkung der schlanken Kuppel und der Portikus mit den elastischen korinthischen Riesensäulen, der auch neben der Pantheonvorhalle zu Rom standhält.

Damit entwickelt sich aus der Kompromißkunst des früheren Louis XVI.-Stiles heraus das Streben, nur solche Formen zur Anwendung zu bringen, die durch klassische Beispiele belegt werden können. Man sucht strenger im Geiste der Alten zu bilden, deren erhabene Größe den Verzicht auf alles Tändelnde, Annehmliche, zierlich Schmückende zu fordern scheint. Um das zu betonen, strebt man nach wuchtigen Proportionen. Die Blumen und Bänder, überhaupt alle freieren Naturformen verschwinden, es wird ausschließlich streng stilisiertes antikes Bauornament verwendet. Mächtige ungegliederte, rustizierte Mauermassen, derbe, ja plumpe dorische oder toskanische Säulen, unkanneliert oder wechselnd mit glatten und Rustikatrommeln, Fenster ohne Leibung, Gurtgesimse und Kranzgesimse aus einfachen, unprofilierten schweren Platten werden beliebt. Die alten Lehrbücher der Säulenordnungen verschwinden, man hat die Tempel von Sizilien und Unteritalien selbst ausgemessen, die „Ordnung von Paestum“ wird angenommen, etruskische und ägyptische, aber auch noch römische Aufnahmen verwertet. Der Neuklassizismus kommt zur Herrschaft, der in Frankreich als Empirestil den Style Louis' XVI. verdrängt.

Wie die Architekten wenden sich auch die Maler und Bildhauer der Zopfzeit ab von der lockeren Schönheit und poetischen Sinnlichkeit der Rokokokunst. Einen erbitterten Kampf führt Diderot gegen Boucher, in dem er mit Recht den echtesten Vertreter der galanten Zeit sieht. An ihm übt er mit steigender Erbitterung seine schulmeisterliche, oft philiströse Kritik, die doch für seine Zeit wohltätig war. Er schildert ihn als einen unsittlichen Maler, einen Menschen, der sein Leben zwischen den gewöhnlichsten Prostituierten hinbringt, der weder Grazie noch Wahrheit, weder die Natur, noch den guten Geschmack kennt. Er wirft ihm vor, daß er nicht einen Moment die Natur selbst betrachtet habe. Aber zugleich klagt er, daß man Bouchers allegorischen Damen das Modell mit seinen Toilettekünsten noch ansehen könne, nicht die klassische Schönheit der Statue. Seine Engel seien kleine gemeine Satyrknaben, seine Schäferszenen absurd und unnatürlich, aber doch verführerisch für alle, die nicht den wahren „Geschmack für die strenge antike Kunst besäßen“. Und Diderot (1713—1784) war seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts der allmächtige Kritiker geworden. Er wollte die Kunst wieder schlicht bürgerlich und natürlich gestalten, wollte das klassische Drama durch das bürgerliche Schauspiel nach englischem Muster, die tändelnden Schäferspiele durch tugendhafte Sittenschilderungen ersetzen. Seine Zuneigung schenkt er den Malern, die gleich ihm die olympischen Götter verbannen, um dafür Einkehr zu halten in den Hütten schlichter Bürger und Bauern, die als Hort aller Tugend und Sittenreinheit gelten.

Es war der „dritte Stand“, der hier gepriesen wird, auf dessen gesunder Kraft in der Tat Frankreichs Zukunft beruhte und dem auch in Jean Baptiste Greuze (1725—1805) ein Apostel erstand. Durch den Maler Grombon (oder Grandon) war Greuze zufällig in Lyon entdeckt worden, der ihn in Paris ausbilden ließ. Der Wohltäter hatte die Genugtuung, daß 1755 Greuze im Salon mit einem Sittenbilde triumphierte, mit dem „Familienvater, der den Seinen aus der Bibel vorliest“. Wie hatte man die tölpelhaften Bauernbilder der Holländer verlacht. Nun knüpfte Greuze an sie an, natürlich unter zeitgemäßer Verfeinerung der Motive. Statt der zierlichen Menuetttänzer und der gepuderten Damen, statt verbuhlter Hirten

und Schäferinnen, statt lüsterner Göttinnen bringt er melodramatische Rührszenen aus der Hütte des armen, aber redlichen Mannes, der noch dazu in der Bibel liest, die selbst den galanten Abbés des Rokoko so ziemlich aus ihrem Gesichtskreis entschwunden war. 1761 brachte Greuze wieder ein höchst erbauliches Bild, „Die Verlobung auf dem Dorfe". „Tenniers," schreibt Diderot, „malt vielleicht wahrere Sittenbilder, aber Greuze hat mehr Eleganz, mehr Grazie und angenehmere Natur, die Wahl des Themas zeigt seine Empfindung und gute Sitten; er ist nicht nur ein guter Maler, sondern auch ein Mann von Geist und Geschmack". Das heißt, er traf den Geschmack seiner Zeit, er malte für die empfindsamen Seelen und er sorgte auch weiterhin dafür, daß in seinen Bildern die Natur nicht zu natürlich wurde, daß vielmehr hübsche kleine Mädchen in bürgerlichem Kostüm niedliche Komödien spielten. Man sah, daß es Komödie war und liebäugelte mit den kleinen Komödiantinnen, oder nahm an ihren Schmerzen Anteil. Wie reizend nahm sich z. B. jenes süße kleine Mädchen aus, das betrübt mit dem zerbrochenen Kruge vom Brunnen heimkehrt (Cruche cassée, Louvre). Man mußte ihm gut sein, denn es hatte trotz aller verschämten Tugendhaftigkeit doch nichts Sprödes und Abweisendes an sich. So wurde Greuzes Spezialgebiet die Darstellung von Kindern in den Jahren der beginnenden Reife, in zärtlicher Haltung und mit einem Ausdruck, in dem mehr von frühreifer Sinnlichkeit als von kindlicher Unbefangenheit lag. Immer dasselbe hübsche Köpfchen, neckisch vom Lockenhaar umrahmt, mit weichen Wangen, schmachtenden Augen, Lippen, wie zum Kusse geformt, oder leise zitternd, halb geöffnet, daß die weißen Zähnchen herausblitzten. Wie zum Hohne nannte er diese Sinnbilder vorzeitiger Untugend „Unschuld" oder „Tugend", „Morgengebet" oder „Abendsegen".



Fig. 6. Greuze. Der zerbrochene Krug. Paris, Louvre.

Minderen Ruhm genoß neben ihm Chardin (1699—1779), obwohl er höheren verdient hätte, denn er war der bessere Maler. Er hatte als Schüler und Gehilfe Coypels auf dessen Bildern Kostüme, Waffen und dergleichen ausgeführt und dadurch, zur Arbeit nach der Natur gezwungen, sich zum besten Stilllebenmaler seiner Zeit entwickelt. Wohl waren auch ihm die holländischen Meister Vorbild. Aber in mancher Hinsicht überholt er sie. Seine Stillleben sind



Fig. 7. Liotard. Damenporträt. Pastell. Dresden.

so einfach in der Anordnung, gar nicht zu einer schönen Gruppe abgerundet, gar nicht überladen. Eine Blume im Topf, daneben ein paar Früchte, das genügt ihm. Im Gegensatz zu den blechernen Blumenstücken der Huysum und Ruysch sind sie entzückend durch ihre duftige, fast pleinairistische Malweise, ganz auf feine Tonwerte komponiert, leicht und gefällig, aber ganz ungekünstelt auf die Leinewand gesetzt. Neben Tiepolos Fresken und Goyas Porträts stehen sie koloristisch der heutigen Kunst am allernächsten. Später malt er ebenso fein und luftig einfache Gestalten aus dem bürgerlichen Leben, wie die „arbeitsame Mutter" (1740), das „Benedicite", und erweist sich auch hier als ein echter Künstler, der nicht nach populären Effekten, sondern nach malerischer Schönheit strebt. In seiner Spätzeit versucht er sich auch in der Pastellmalerei, durch die damals Liotard (1702 bis 1789) so viel Ruhm gewann. Nur verstand Liotard sich viel besser auf Reklame. Er war mit Lord Duncannon in der Türkei gewesen und erschien seitdem meist in phantastischem orientalischem Kostüm. Auch rühmte er sich gerne seiner Beziehungen zu Fürsten, Generalen und Staatsmännern seiner Zeit, die er in eleganten Pastellbildern verewigte. Mit der bekannten Genrefigur des Schokoladenmädchens hat dann Liotard der bürgerlichen Malerei seinen Tribut gezollt, wie auch der Boucher-Schüler Fragonard (1732—1806) schließlich dazu überging. Nur fehlte Fragonard der Ernst, mit dem Chardin seine Aufgabe erfaßte. Von der galanten Sinnlichkeit des ancien régime konnte er ebensowenig sich befreien, wie von den rosigen Tönen und von der die Oberfläche der Dinge flüchtig streifenden Darstellungsweise des Rokoko. So streben diese Maler der Zopfzeit in ihrer Weise nach Natur und Einfachheit, indem sie vom Olymp in das bürgerliche Leben herabsteigen. Aber wie die Architekten vergessen sie nicht, mit „Geist und Geschmack" dies profane Leben zu verschönern. Sie malen die Grazien des Watteau und Boucher im bürgerlichen Kleide.



Fig. 8. Chardin. Das Tischgebet. Paris.

Noch schwerer wurde es den Bildhauern, auf die Beweglichkeit der Rokokokunst zu verzichten, wenn sie auch bei Girardon, Bouchardon und anderen schon zahmer auftrat. Bemerkenswert ist der Wechsel im Material. Statt Marmor und Bronze wird die schmiegsame und zu malerischer Gestaltung ermunternde Tonerde immer beliebter. Clodion (Claude Michel, 1738—1814) ist der Meister eleganter Biskuitfigürchen von höchster Anmut. Auch Jean Antoine Houdon (1741—1828) bevorzugt für seine geistvollen und lebenswahren Büsten den Ton, dessen Behandlungsweise er bei der Übertragung in Marmor beibehält. Schon als



Fig. 9. Houdon. Mirabeau. Paris, Louvre.

fünfzehnjähriger Jüngling erhielt Houdon einen akademischen Preis für ein Gemälde, mit zwanzig Jahren für eine Skulptur den Prix de Rome. Für S. Maria degli Angeli zu Rom schafft er die einfache und strenge Gestalt des heiligen Bruno. Seitdem genießt er des höchsten Ansehens, obwohl er unbeirrt von den klassizierenden Neigungen der Zeit dem Naturstudium treu bleibt. Die bekannten Büsten von Rousseau, Voltaire und Mirabeau (Fig. 9) im Louvre, die Voltairestatue im Théatre français und andere zeigen, wie der geistreiche Künstler die großen Genies kongenial zu erfassen wußte. Aber all dieser liebenswürdigen und malerischen Grazie macht schließlich der Klassizismus Davids und seiner Anhänger ein Ende. Das eiserne Zeitalter Napoleons fordert Bildsäulen im römischen Stile von metallischer Härte und marmorkalter Erhabenheit. Der Zopf wird durch den Neuklassizismus ersetzt.

b. Italien.

Italien hatte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts seine Führerrolle auf allen Geistesgebieten aufgeben müssen. Nicht einmal in den bildenden Künsten konnte es dieselbe neben England und Frankreich behaupten. Mit einer gewissen Zähigkeit behielt zwar das Barock bis weit in das 18. Jahrhundert hinein seine Lebensfähigkeit. Doch bevorzugt man die strengeren klassizierenden Formen der Palladioschule oder des nun auf Italien zurückwirkenden französischen Klassizismus. Es macht sich eben unter dem Pontifikat Clemens' XII. (1730 bis 1740) und mehr noch unter Benedikt XIV. (1740—1758) überall Ermattung geltend, eine Rückkehr zur Ruhe, Strenge und Einfachheit. Die Superga des Filippo Juvara (1685—1735), die Fassade der Lateransbasilika (1734) von Alessandro Galilei (1691 bis 1737), die Hauptfassade der Sta. Maria Maggiore zu Rom (1743) von Ferdinando Fuga (1699—1780), endlich Luigi Vanvitellis (1700—1773) Riesenschloß von Caserta bei Capua (1752) gelten als wichtigste Beispiele für diese Wandlung des Geschmackes. Immerhin verstehen diese Hauptmeister trotz der Ernüchterung ihren Fassaden noch Größe und Kraft zu verleihen. Andere bleiben mehr in dem dekorativen Schwung des späten Barock befangen, wie Gregorini bei seiner Fassade von Sta. Croce in Gerusalemme zu Rom (1743), Niccolo Salvi (1699—1751) in seiner wirkungsvollen Anlage der Fontana di Trevi (1735), deren barocker Skulpturenschmuck sogar erst einige Jahrzehnte später beigefügt wird.

Dagegen hat das Rokoko, obwohl es aus dem Barock sich entwickelt und in seinen Anfängen auf Italien verweist — Oppenort studierte in Rom, Meissonier ist aus Turin gebürtig — hier keine nennenswerte Ausbreitung finden können, von einzelnen Bauten, z. B. in Genua, Turin, Mailand abgesehen. Ebensowenig findet man Geschmack an der französischen Zopfdekoration. Solche tändelnde Kunst scheint dem zum Pathetischen neigenden Italiener wenig zugesagt zu haben. Dafür hat der Neuklassizismus in diesem Lande voll antiker Tradition schnell Boden gefunden. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts läßt sich die vertiefte Kenntnis der alten Monumente wahrnehmen.

Zwar fehlt es auch jetzt nicht an Baumeistern, die nur durch Palladios Vermittlung diesem Ziele zuzustreben wagen. In Vicenza sucht man unter seinem Schutze das Barock zu überwinden und Ottavio Bertotti Scamozzi (1726—1784) veranstaltet noch einmal eine vortreffliche kritische Ausgabe der Werke Palladios. In Verona gibt Alessandro Pompei (1705—1772) wieder einmal die fünf Säulenordnungen heraus. Daneben aber beginnt ein eifriges Studium der antiken Originalwerke. Im Beginn des 18. Jahrhunderts waren es besonders die etruskischen Altertümer, über deren Bedeutung ein heißer Kampf entbrannte. Der Schotte Dempster, weiland Professor der Pandekten in Pisa (1579—1625), hatte ein ungedrucktes Werk „de Etruria regale“ hinterlassen, das 1723 und 1726 herausgegeben wurde. Dieses und die Studien des gelehrten deutschen Jesuiten Athanasius Kircher (1601 bis 1680) erweckten in Toskana die Begeisterung für die große Vorzeit. Etrurien galt bald als der wichtigste Ausgangspunkt antiker Kunst, älter als Rom, älter als Griechenland, bedeutender als Ägypten, von dem man aber Einflüsse auf etruskische Kultur annahm, was zum Studium der ägyptischen Kunst seitens der Architekten und der Verwertung ägyptischer Motive in der Dekoration Anlaß gab. Wer die Kunst der Alten an der Quelle genießen wollte, mußte demnach zu den Ägyptern und Etruskern sich wenden. Dabei wurde alles für altetruskisch erklärt, was von Antiken auf toskanischem Boden gefunden wurde. Auch die in etruskischen Gräbern erhaltenen, aber meist aus Griechenland importierten Tongefäße,

die Urnen, Schalen und Krüge mit ihren oft so edlen, strengen Linearzeichnungen galten als autochthon und werden ja heute noch im Volksmunde als „etruskische Vasen“ bezeichnet. Ihr Bildschmuck wird für die Maler und Bildhauer neben den pompeianischen Wandbildern von höchster Bedeutung. Die Bewegung wurde gefördert durch die Begründung der etruskischen Akademie zu Cortona (1726) und durch die Herausgabe der etruskischen Forschungen (1738—1759).

Gegen diese Etruscheria kämpften freilich die römischen Gelehrten mit Eifer und Erfolg, an ihrer Spitze Joh. Joachim Winckelmann (1717—1768), der „Vater der deutschen Archäologie“, den aber die Römer nicht mit Unrecht zu den Ihren zählen. Er hatte in Deutschland in entbehrungsvoller Jugend sich zur Erkenntnis von der Schönheit und erhabenen Größe der griechischen Kultur durchgearbeitet. In Dresden war ihm zum Bewußtsein gekommen, wie neben der Literatur die bildende Kunst am stärksten für den lauteren Adel hellenischen Geistes zeugt. Rücksichtslos, Glauben und Vaterland opfernd, hatte er alles daran gesetzt, an der Quelle zu schöpfen, in Rom selbst den Meisterwerken der Alten Auge in Auge gegenüberzustehen. Vorahnend hatte er schon 1755 in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst sein neues Dogma verkündet, daß der einzige Weg für die Künstler, groß, ja unnachahmlich zu werden, im Anschluß an Hellas zu finden sei. Man lese in Justi's wundervoller Lebensbeschreibung Winckelmanns nach, wie er in Dresden zu dieser Erkenntnis gekommen und welche neue Form sie für ihn in Rom selbst annahm, wohin er Ende 1755 pilgerte. Im Verkehr mit Raffael Mengs und andern Künstlern gehen ihm die Augen auf. Was er bisher nur dumpf geahnt, die sinnliche Schönheit antiker Statuen gedämpft durch edle Einfalt und stille Größe, hier wird sie ihm offenbar. 1763 sucht er in seiner Abhandlung „von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen“ die gelehrte Welt zu überzeugen, daß Wissen und Gelehrsamkeit allein nicht zur Erkenntnis in den schönen Künsten führt, daß die Stimme des Gefühls entscheidet.

Auf solcher Grundlage baut sich seine Geschichte der Kunst des Altertums auf, die geistvoll die bisherigen Kompilationen aus antiken Quellen ersetzt durch eine Stilgeschichte der griechischen Kunst, die oft prophetisch, trotz unvollkommener Kenntnis der antiken Statuenwelt, die Entwickelung der künstlerischen Eigenart, der Epochen und der Meister schildert. So wies er den Weg, wie durch Betrachtung des historischen Zusammenhanges ein tieferes Verständnis für die künstlerischen Schönheiten hellenischer Plastik zu erringen sei. Leider verstand gerade die deutsche gelehrte Pedantenwelt damals und in der Folgezeit diesen künstlerischen Grundgedanken am allerwenigsten, blieb an der Fülle des Wissens haften und ließ sich genügen an dem künstlichen Lichte der Grundsätze, der Schönheitsregeln, die Winckelmann selbst (1763) als irreführend verdammt hatte. Erst die neuere Archäologie ist ganz seines Geistes Kind geworden.

Wie wenig bedeutet es dagegen, wenn wir heute erkennen, daß Winckelmanns Urteil doch noch durchtränkt war vom Geiste jener Zopfzeit, die das Schöne und im Schönen das Angenehme und Liebliche vor allem suchte, was ihm Albanis süßliche Grazie noch annehmbar, Michelangelos schreckliche Größe aber abstoßend und roh erscheinen ließ. Er war doch soweit künstlerisch fühlender Verehrer der Antike geworden, daß ihm die Laokoongruppe und der Torso vom Belvedere als Meisterwerke ersten Ranges erschienen. Ein strenger und nüchterner fühlendes, nur für Phidias und Polyklet begeistertes Geschlecht hat sich später darüber entsetzt, daß Winckelmann im Laokoon einen Höhepunkt antiken Kunstschaffens

erkennen wollte. Wir heute urteilen vielleicht wieder mehr in Winckelmanns Sinne, sehen mit ihm in der Epoche griechischer Kunst, die der Laokoon und das einstige Original des Belvederetorso vertreten, wirklich den Gipfelpunkt antiker Plastik.

So lenkte Winckelmann von der Bewunderung etruskischer Kunst ab, hin zur hellenischen. Seine Erfolge waren um so größer, als sie einer schon vorhandenen Bewegung literarischen Ausdruck gaben. Von allen Seiten strebte man ja damals der griechischen Kunst zu, jedes Jahr brachte neue Forschungen und Entdeckungen. 1737 hatte man in Herkulaneum zu graben begonnen, 1748 in Pompei. Die Bemühungen französischer Forscher um diese Funde, die Entdeckung der alten griechischen Tempel zu Paestum und auf Sizilien wurden schon früher erwähnt.

Aber in Italien hatte die griechische Sonne weniger Kraft als im Norden. Hier standen die Reste römischer Baukunst noch zu gewaltig vor aller Augen. Auch sie mußten gleichsam neu entdeckt werden und ihr Apostel wurde Giovanni Battista Piranesi (1720 bis 1778), Architekt und Kupferstecher, aber vor allem ein Mann von ungeheuerem Gefühl für das Malerische, von unerschöpflicher Geduld im Studium antiker Baureste, von unverwüstlicher Begeisterung für die Schönheit des antiken Rom im poetischen Gewande seiner Ruinen. Er rekonstruiert nicht die alten Bauten, er mißt sie nicht pedantisch nach, er läßt sie durch ihre halbzerstörten und doch so stolzen Formen, durch großartige Beleuchtung wirken, die er auf der Kupferplatte allein durch den Gegensatz von Schwarz und Weiß erzwingt. So genießt er den wehmütigen Zauber ihrer gesunkenen Größe mit jenem feinen Behagen, das die Zopfzeit allem die Seele Rührenden entgegenbringt. Um 1720 in Venedig geboren, hatte er bei seinem Onkel Lucchesi die Baukunst, bei Vasi das Kupferstechen, bei Tiepolo die Malerei erlernt. Dann zieht er nach Rom, um sich ganz seiner großen Lebensaufgabe zu widmen, das dem Untergang geweihte Rom der Ruinen durch die Zeichnung für ewig festzuhalten, jenes malerische Rom, an dessen Stelle heute das wissenschaftlich ausgegrabene in seiner historischen Kahlheit steht. Seit 1756 erscheinen die **urbis aeternae vestigia**, die **Antichità romane**, eine Sammlung, die beständig fortgesetzt und schließlich auf viele Hunderte von Blättern gebracht wurde, an denen auch sein Sohn Francesco Piranesi (1748—1810) mitwirkte. Aber Piranesi d. ä. begnügte sich nicht mit der Reproduktion des Alten. Als phantasiebegabter Künstler schuf er Vorlagen für Architekten und Kunsthandwerker. 1769 gibt er z. B. Entwürfe heraus zur Dekoration von Kaminen und anderen Teilen der Innendekoration nach ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Mustern. Diese Kompositionen haben einen ausgeprägt architektonischen Charakter. Sie verarbeiten vorzugsweise die stilisierten pompeianischen Wandbildornamente, weit weniger naturalistische Blumen und Blattwerk. Sie leiden aber unter dem oft bis zur Überladung gesteigerten Reichtum und sind jedenfalls in ihrer Stilmischung und malerischen Derbheit noch sehr weit vom späteren Hellenismus entfernt.

Im Anhange seines Werkes verteidigt auch der ältere Piranesi die römische Kunst gegen die ägyptische, etruskische und griechische und stellt sie mit derselben Begeisterung als Muster und Vorbild auf, wie Winckelmann die hellenische. Betrachtet man freilich, was auf den Tafeln den Künstlern zum Studium dargestellt wurde, so ergibt sich keine streng römische Kunstform, sondern eine kühne und originelle Mischung aller in dem Titel des Werkes angeführten Stile. Noch reiner klassizierend erscheint unter den späteren Ornamentstechern der Cavaliere Giocondo Albertolli (1742—1825), 1776—1812 Professor der Ornamentik an der Mailänder Akademie. Er hat etwas Hartes, Plastisches, streng Empire-



Fig. 10. Piranesi. Forum Romanum.

mäßiges in seiner Manier, die von römischen Prunkvasen, Kandelabern, Marmorsesseln, von den Stuckornamenten der Thermenräume entlehnt erscheint. Von ihm sind Räume in den Königsschlössern zu Mailand und Monza dekoriert.

Neben dem Reichtum dieser Entwürfe erscheint dürftig, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Italien an Bauten wirklich ausgeführt wurde; zumeist nüchterne Werke, an denen immer noch die Nachwirkung des Palladio und des französischen Klassizismus sichtbar wird. Es blieb die Baulust der Päpste, eines Clemens XIII. (1758—1769), Clemens XIV. (1769—1774), Pius VI. (1775—1795) weit hinter dem Mäcenateneifer ihrer großen Vorgänger zurück. Wie die Künstler, so scheinen auch die Bauherren ermattet nach den gewaltigen Erregungen der Barockzeit. Piranesi baut in Rom für den Malteserorden die Kirche und den Platz vor dem Priorat der Malteser (Sta. Maria Aventina) 1765 um, beeinflußt von der zeitgenössischen französischen Kunst und mit Anklängen an Pompejanisches. Neben ihm wirkt Michelangelo Simonetti (1724—1781), der trotz alles Klassizismus doch den barocken Reminiszenzen nicht ganz entgeht. Seine vatikanischen Bauten, das vor 1780 begonnene Museo Pio-Clementino mit der Sala delle Muse, Sala rotonda, der Sala a croce greca ordnet sich bescheiden in seinen steifen antikisierenden Formen den darin aufgestellten Meisterwerken unter und insofern ist es vielleicht ein Glück, daß kein michelangelesker Stürmer, sondern der trockene Simonetti zu diesem Werke berufen wurde.

Außerhalb Roms war die Bautätigkeit ebenso schwächlich. In Venedig wirkten Lodoli und Temanza literarisch für strengere Kunst. Tommaso Temanza (1705—1789), der Erbauer von Sta. Maria Magdalena zu Venedig hält sich an die Bauweise der älteren venezianischen Architekten, deren Lebensbeschreibungen er herausgibt, so 1752 des Sansovino, 1762 des Palladio, 1778 die Viten venezianischer Architekten und Bildhauer. Der Brescianer Architekt Corbellini errichtet 1753 St. Geremia. Endlich kommt mit Selva (1753—1819), dem Freunde des Canova, die neuklassizistische Schule zur Herrschaft im Teatro Fenice zu Venedig, in der Grabkirche Canovas zu Possagno.

Florenz hat außer dem Niccolo Gasparo Paoletti kaum einen Architekten von Ruf aufzuweisen. In Mailand wirkt Giuseppe Piermarini aus Foligno (1734—1808), ein Schüler des Vanvitelli, dessen Entwürfe er zunächst in Mailand ausführt (erzbischöflicher Palast), bis er als Hofarchitekt und Professor an der Mailänder Akademie selbständig wird (1776—1799). Seine Bauten fesseln wenig, so die Theater della Canobbiana (1769) und della Scala (1778), der jetzt königliche Palast (1771), die königliche Villa in Monza (1777) mit ihrem englischen Park und die Mailänder Paläste Belgiojoso und Melerio. In Turin ist der Graf Benedetto Alfieri, ein Verwandter des Dichters, oberster Leiter zahlreicher Bauten, des königlichen Theaters, der Reitschule, der Arkaden der Piazza del Palazzo di Città (1746). Er entwirft auch für Genf die Fassade der Peterskirche. Seit 1796 wird durch die Revolutionskämpfe die Bautätigkeit in Italien gehemmt, bis dann Napoleon wieder Versuche zu ihrer Neubelebung macht.

Wichtiger als die Bauten des ausgehenden 18. Jahrhunderts scheinen die Leistungen der italienischen Maler und Bildhauer dieser Zeit. Die italienische Dekorationsmalerei feiert in Tiepolo noch einen letzten und in mancher Hinsicht höchsten Triumph. Sehr mit Unrecht hat man ihm vorgeworfen, daß er die ungeheueren Wandflächen der Paläste nicht mit gedankenvollen Abhandlungen aus der antiken Sage und Philosophie im Corneliusstile bedeckt habe. Ganz richtig hat er sein Ziel in der Belebung und scheinbaren Erweiterung der Räume erblickt, weniger philosophiert als gemalt. Tiepolo hatte die Fähigkeit, die Räume durch

Scheinarchitekturen unendlich zu vergrößern, sie mit Luft und Licht zu erfüllen, durch große und doch leichtschwebende Gestalten der Decke das Schwere zu benehmen. Er war als Farbenempfinder vornehm und gewählt, in gewissem Sinne als Beobachter des die Dinge hell umfließenden Lichtes ein ganz Moderner. In seinen Tafelbildern voll großartiger und raffinierter Farbengedanken, natürlich in Zeichnung und perspektivischer Darstellung, war er der Erbe aller jener optischen und koloristischen Künste, die Generationen italienischer Dekorateure ausgebildet hatten. Es war ein sehr zweifelhaftes Verdienst, das A. R. Mengs sich erwarb, als er an Stelle dieser logisch aus den Raumanforderungen entwickelten Deckenmalereien ein stilwidrig an die horizontale Deckenfläche angeheftetes Staffeleibild setzte, und dabei noch sich glücklich pries, einen verdorbenen Geschmack wieder geläutert zu haben. Den Vorwurf frivolen Virtuosentums konnte dem Tiepolo nur eine Generation machen, die schulmeisterlich und unmalerisch denkt und seine große monumentale Gesinnung verkennt. Mit mehr Recht wird Pompeo Battoni (1708—1787) abgelehnt, in dessen Tafelbildern der alte Eklektizismus mit besonderer Anlehnung an Raffael und unter starkem Einfluß der französischen Historie nachlebt. Einst über Gebühr gepriesen, sind Battonis Werke durch ihre süßliche Glätte uns heute unsympathisch. Der eigentliche Meister italienischer Zopfmalerei ist der deutsche Anton Raffael Mengs, einst ein hochberühmter, internationaler Künstler. Aber gerade er raubte seinem Adoptivvaterlande den Schatz alter Kunstüberlieferung und aus seinen Lehren erstand jener matte Gräzismus des Andrea Appiani (1754—1817) und anderer, der die einst so blühende italienische Malerschule für lange Zeit entnervte.



Fig. 11. Tiepolo. Deckenentwurf. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.

Unabhängig von dieser Monumentalmalerei wird eine einfache Landschafts-Wirklichkeitsmalerei von einer Reihe von Künstlern betrieben, die vielleicht weniger aus tiefer Sehnsucht nach Natur und Wahrheit als aus naheliegenden Erwerbsinteressen leicht verkäufliche Veduten liefern. Doch wußten einzelne auch darin malerische Werte zu schaffen, so der begabteste unter ihnen, Antonio Canale (1697—1768), dessen Ansichten von Venedig und Rom gute Beobachtung neben virtuoser Darstellung zeigen. Es ist ein Vergnügen, diese so sicher und mit einer merkwürdigen Naivität wirkungsvoll hingesetzten Häuserreihen in ihrer stets korrekten Perspektive, ihrer guten Beleuchtung und verständigen Hervorhebung des architektonisch Intessanten zu verfolgen. Freilich wird auch hier Natur vielfach durch Manier überwuchert, zuweilen mehr Theaterdekoration als Naturstudie gegeben. Doch mag manches derart von seinem Neffen Bernardo Belotto (1720—1780) stammen, der sich auch Canaletto nannte, dem großen Oheim nacheiferte und in Deutschland besonders durch seine sächsischen Veduten bekannt ist.



Fig. 12. Canova. Venus. Florenz, Palazzo Pitti.

Ganz anders, viel malerischer, aber auch viel willkürlicher stellt der oben erwähnte Architekt Piranesi, auch ein Venezianer, die römische Vergangenheit in seinen Radierungen uns vor. Malerisch mit großen Tongegensätzen wirkend, haben sie etwas Unvergängliches in ihrer Art und sind heute noch mit gutem Grunde geschätzt. Denn die beste moderne Photographie, das beste moderne Gemälde, die exakteste wissenschaftliche Rekonstruktion erweckt nicht ein so berückendes Bild von der traumhaften Größe des stolzen kaiserlichen Rom, als diese einfachen Blätter.

In der italienischen Bildhauerei exzelliert noch um Mitte des Jahrhunderts jenes Virtuosentum der Meißels, das in Wiedergabe gewagter Stellungen und täuschender Nachahmung der Stoffe und Nebendinge glänzt. Was Pietro Bracci (1700—1773), oder Bartolomé Cavaceppi, der Restaurator der Antiken und Freund Winckelmanns, schufen, war zumeist dekorative Skulptur, Götter und Heldinnen, die auf Gebälkverkröpfungen und Ballustraden Menuett tanzten.

Da war es keine geringe Tat, als Antonio Canova (1757—1822) diesem Karneval der Plastik ein Ende machte, Ruhe und Zartheit der Bewegungen, Abkehr von den Gliederverrenkungen und den wildflatternden Gewandzipfeln der Berninnachahmer anstrebte. Canova wird man am wenigsten gerecht, wenn man ihn mit dem Maßstabe strenger Antike mißt, denn er selbst stand anfangs noch auf dem Standpunkte, nicht Nachahmer, sondern Bewunderer, vielleicht auch Verbesserer der Antike zu sein. Er dachte nicht daran, wenigstens in seiner guten Zeit nicht, seine Meisterschaft in der Beobachtung der menschlichen Erscheinung, in der Wiedergabe der Haut, der Stoffe, seine ganze herrliche Marmortechnik einem stilisierenden Hellenentum zu opfern. In der Antike sah er die realistische Form, nicht die ideale Linie,

und schätzte an den Parthenonfiguren, über die er 1815 in London ein Gutachten abzugeben hatte, vor allem die gute Behandlung des Fleisches.

Andererseits unterlag er freilich bei der Wiedergabe weiblicher Figuren dem Geschmacke der Zeit, die zierliche Eleganz, affektierte Grazie und weichliche Lässigkeit allzusehr liebte. An der Grenze zweier Zeitalter stehend, hat er doch von beiden so viele Vorzüge neben manchen Nachteilen angenommen, daß er, der überall ein echter plastisch empfindender Künstler



Fig. 13. Canova. Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina. Wien, Augustinerkirche.

blieb, nicht die Schmähungen verdient, die man auf ihn gehäuft hat. Gewiß hatte auch er seine Mängel. Wenn die Künstleranekdote erzählt, daß er durch einen in Butter modellierten Löwen berühmt wurde, so liegt darin eine üble Vorbedeutung. Denn eine gewisse Weichlichkeit, ein übertriebenes Glätten und Ineinanderschmelzen der Formen liebte er. Aber auch das hat er bei einigen Männergestalten, wie den Faustkämpfern des Belvedere fast ganz überwunden.

Geboren 1757 zu Possagno bei Venedig, studierte er zunächst in Venedig, dann seit

Ende 1779 in Rom. Hier erst trat er, von Mengs und Winckelmann beeinflußt, in bewußten Gegensatz zu Berninis Kunst. Eine Reihe großartiger Grabdenkmale läßt am besten die einzelnen Stufen seiner Entwickelung verfolgen. Die Papstfigur am Grabmal Clemens' XIV. in S. S. Apostoli in Rom (1783) ist groß in der Bewegung, maßvoll realistisch, im Gegensatz zu Berninis Marmormalerei streng plastisch. Weniger erfreulich ist das Grabmal Clemens' XIII. (1792, St. Peter) mit dem knieenden Papst und der etwas steifleinenen Kolossalfigur der Religion. Dagegen hat er im Grabdenkmal der Erzherzogin Christina in der Augustinerkirche zu Wien (errichtet 1805) eines der wirkungsvollsten Barockmotive noch einmal sinnig umgestaltet, als er im Hochrelief eine Pyramide darstellte, zu deren offener Grabestür weinende Hinterbliebene voll Schmerz und trauernder Verehrung Blumenspenden tragen (Fig. 13). Dagegen blieb er bei dem Grabmal des Dichters Alfieri in St. Croce zu Florenz (1800) in dürftigen Zopfformen befangen.

Am deutlichsten wird aber Canovas Zugehörigkeit zur Zopfkunst in seinen Frauengestalten. Und doch herrscht in diesen trotz der gezierten Süßlichkeit eine vollendete Eleganz und im Gegensatz zu den meisten Produkten der Berninischule eine Ruhe und Einfachheit der Bewegung, deren Reiz nichtunterschätzt werden darf. Die Amor- und Psychegruppe der Villa Carlotta ist trotz aller Zerbrechlichkeit der Glieder durch die unendliche Zartheit der Empfindung anziehend. Bei der bekannten Figur der Hebe ist das körperlose Schweben über den Wolken mit unnachahmlicher Leichtigkeit wiedergegeben. Leider verfällt er bei der Mehrzahl seiner Venus- und Graziengestalten in Koketterie und Routine, in ein leichtfertiges Kopieren mittelmäßiger Antiken, z. B. der Venus Medici (Fig. 12). Bei Männergestalten hat er von der Vorliebe der Zeit für übertriebene, gewaltsame Attitüden nicht immer sich freigehalten und zuweilen auch wieder, wie in dem Theseus des Wiener Hofmuseums oder in der Statue des Herkules, der den Lichas zerschmettert (1795, Palazzo Torlonia, Rom), durch unvermittelte Aufnahme antiker Details etwas Fremdes und Unausgeglichenes hineingebracht. Aber die beiden Faustkämpfer Kreugas und Damoxenes im Belvedere des Vatikan sind großartige Zeugen für seine vollendeten anatomischen Kenntnisse, für seine Fähigkeit, auch die momentanste Muskelbewegung festzuhalten, frei von übertriebener, heroischer Krafthuberei. Wo er seine gründliche Kenntnis der Natur, geläutert durch antike Ruhe, wirken läßt, da hat er Außerordentliches geleistet. Erst in seinen späteren Werken tritt unter dem Einfluß des Gräzismus eine gewisse Leere der Formen ein, bei der nun die überschlanken zopfigen Proportionen der Figuren und die weichliche Marmorbehandlung unangenehm sichtbar werden. Das Schwanken zwischen Realismus und Klassizismus wird auch in seinen Reliefs sichtbar, die anfangs noch ziemlich malerisch, dann immer trockener gebildet werden.

Schließlich geht Canova auch im Porträt vom Natürlichen zu antiker Stilisierung, namentlich in der Haarbehandlung, der Wiedergabe der Hautfläche, der Augen u. s. w. über. Zeugnis dafür geben zwei Porträtstatuen, die er für Napoleon modellierte. Den ersten Konsul stellt er 1802 als nackten Heros dar, wobei die Figur ohne jede Rücksicht auf Napoleons wirklichen Wuchs als antike Idealstatue gebildet ist, der ein nach der Natur modellierter Portätkopf aufgesetzt wurde. Als Napoleon 1812 diesen nackten Athleten erhielt, mißfiel er seinem gesunden Menschenverstand dermaßen, daß er die Marmorfigur im Louvre verbergen ließ. Von dort gelangte sie später als Siegesbeute an Lord Wellington (jetzt in Apsley-House, London; eine Replik in Bronze auf dem Hof der Brera, Mailand). Auch die Figur der Kaiserin Marie Luise wurde in Rom als Konkordia nach antiken Vorbildern entworfen und wieder nur der Kopf nach dem Leben gebildet (1810, jetzt in Parma, Pina-

kothek). Der Kaiserin scheint diese Maskerade gefallen zu haben, denn sie nahm die Statue später mit sich. Technisch ist der Marmor allerdings wundervoll behandelt, was noch mehr von der Porträtfigur der Pauline Bonaparte in Villa Borghese gilt, die Canova als „ruhende Venus“ höchst virtuos meißelte.

In seiner besten Zeit war also Canova weit entfernt vom steifen Gräzismus und der alte Schadow nannte ihn noch 1801 den „besten jetztlebenden Statuar“. Sein Grabdenkmal, das nach einem für Tizians Grab bestimmten Entwurfe ihm die Schüler Bartolommeo Ferrari (1780—1844), Zandomeneghi (1779—1850), R. Rinaldi (1793—1873) und Giuseppe Fabris in der Frarikirche zu Venedig setzten, wird immer eines der stimmungsvollsten und feierlichsten aller Zeiten bleiben. Das Motiv der zur Steinpyramide wallfahrtenden drei Schwesterkünste, die dem Heimgegangenen Tränen und Blumen weihen, ist eine Wiederholung vom Christinadenkmal der Augustinerkirche. Auch hier hat es in seiner Mischung von malerischem Reiz und antiker Einfachheit etwas die Trauer und den Schrecken des Todes Überwindendes und Verklärendes. Canovas Gebeine ruhen freilich nicht in der ehrwürdigen Franziskanerkirche zu Venedig, sondern in dem kühlen dorischen Rundtempel, den er auf eigene Kosten in seiner Vaterstadt Possagno 1819—1822 hatte errichten lassen, nahe dem Museum, das die Gipsabgüsse aller seiner Werke nebst einigen Originalen umfaßt.

Man mag Canova heute einschätzen, wie man will, gewiß ist, daß zu seiner Zeit kein anderer so stark wie er auf Franzosen, Deutsche und Engländer wirkte. Sonst freilich nahm der Einfluß der lebenden Künstler auf das übrige Europa schnell ab. Aber die großen Werke der Vergangenheit werden mehr denn je bewundert und studiert. Darum war Rom auch jetzt noch, selbst in den Zeiten napoleonischer Knechtschaft, der internationale Sammelpunkt der Künstler, der Ort, da fern von den vernichtenden Kämpfen der Gegenwart der edelsten Vergangenheit allein das Dasein geweiht erschien. Es bleibt die große Kunststadt auch im Beginn des 19. Jahrhunderts.

---

c. Spanien.

Durch seine Flotte und sein Heer, durch seine Generale und Diplomaten hat das Spanien der Habsburger zeitweise über Europa geherrscht, spanische Tracht, spanische Sitten, zum Teil auch spanische Sprache überallhin verbreitet. Merkwürdig gering ist dagegen der Einfluß spanischer Kunst geblieben. Von der Renaissance-Baukunst, die sich durch Mischung mit maurischen Elementen zu einem so kühnen und malerischen Stile entwickelt hatte, von dem üppigen Barock des Churriguera, des spanischen Borromini, nahm das übrige Europa kaum Notiz. Als dann nach dem Tode des letzten Habsburgers, Karls II. († 1700), die Bourbonen die Herrschaft antraten, suchten sie französischen Einflüssen neben den italienischen Raum zu geben, die tollen Formen des spanischen Barock durch strengen Klassizismus zu verdrängen, wie ihn Juvara und Giov. Batt. Sacchetti († 1766) vertraten, welch letzterer nach dem Brande von 1734 das Schloß zu Madrid erneuerte. Aber in all diesen Bauten palladianischer Richtung, wie im Zollhaus zu Valencia, in der Villa paterna daselbst, in Sabatinis Tor von Alcala zu Madrid und der Börse zu Barcelona wagte niemals mehr der alte feurige spanische Geist sich zu äußern. Er war erstorben, künstlich erstickt. Der Fanatismus einer schrankenlos herrschenden fanatischen Priesterschaft, die mit dem übermütigen Adel fast den ganzen nationalen Besitz an sich gerissen hatte, hielt jede Geistesregung nieder.

So hatte auch die gewaltige spanische Malerei des 17. Jahrhunderts ein schnelles, fast gewaltsames Ende gefunden. Die Bourbonen mußten in Italien und Frankreich Kräfte zur Ausführung ihrer monumentalen Gelüste suchen. Der gewandte Luca Giordano dekorierte unter Philipp V. (1701—1746), Ferdinand VI. (1746—1759) bevorzugte den Venezianer Jacopo Amigoni und unter Karl III. (1759—1788) wirken Giovanni Battista Tiepolo und sein Gegner Anton Raffael Mengs in Madrid. Die eingeborenen Künstler, wie Don Francisco Bayeu y Subias (1734—1795) und Don Mariano Salvador Maella (1739 bis 1819), fügen sich willig dem Mengsschen Eklektizismus.

Aus der Masse nichtssagender Nachahmer erhebt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts glänzend ein origineller Künstler und schöpferischer Genius, Don Francisco José de Goya y Lucientes (1746—1828), ein bewußter Nacheiferer des Velazquez, dieses größten aller spanischen Maler. Er war keine Kopie, sondern eine Wiedergeburt dieses



Fig. 14. Goya. Die nackte Maja.

Titanen, freilich so, wie im ausgehenden 18. Jahrhundert sie ausfallen mußte. Statt der gesunden Größe des Sevillaners herrscht bei Goya nervöse Reizbarkeit, statt der monumentalen Kraft die raffinierte Geschicklichkeit des Mannes, der als letzter Sproße großer Künstlergenerationen alle technische Geschicklichkeit ererbt hat, aber sie verwendet wie ein junger Mann aus gutem Hause, der das väterliche Erbe sorglos verstreut. Hochbegabt, ganz gesättigt von malerischer Empfindung, mit gleicher Gewandtheit ein Kuppelfresko in Tiepolos Stil, eine kleine Radierung in Rembrandts Manier, oder ein Porträt in feinen Tonwertungen wie Velazquez schaffend, ist er eine alles überragende Persönlichkeit, die mit spöttischer Verachtung auf die Sittenverkommenheit, die furchtbare geistige Beschränktheit und stumpfsinnige Bigotterie seines Volkes herabblickt. Obgleich aus niederem Stande geboren, immer zügellos in seinen Lebensgewohnheiten, weiß er am spanischen Hofe einen Ehrenplatz sich zu sichern, wird 1795 Direktor der Academia de San Fernando, unter Karl IV. und Ferdinand VII. Kammermaler. Rastlos kämpft er mit Pinsel und Radiernadel, bis er schließlich 1822 in Bordeaux sich zur Ruhe setzt, vielleicht um im Ausland den Angriffen der Tausende zu

entgehen, die er in Spanien mit seiner Kunst so lange ungestraft gestraft hatte. Denn obgleich er in seinen Bildern und Radierungen die giftigen Pfeile seiner beißenden Satire rücksichtslos auf alle entsendet, im Lande der Inquisition den hohen und niederen Klerus auf das grausamste zu geißeln wagt, entgeht er selbst wunderbar allen Verfolgungen. Schüler und Schwiegersohn von Bayeu, an dessen Fresken in der Kathedrale zu Zaragoza er mitarbeitet, Gehilfe von Raffael Mengs, läßt er trotz jahrelangen Aufenthalts in Rom (bis 1775) sich niemals von dem alles überwältigenden Eklektizismus und Klassizismus niederzwingen. Wie Velazquez den Aesop und Menipp als spanische Bettler schilderte, die spanischen Landsknechte vor Breda ohne einen Hauch klassischer Stilisierung wiedergab, so bricht selbst in Goyas kirchlichen Fresken unbezwinglich der Naturmensch durch, fügt er den 1798 in San Antonio de la Florida zu Madrid gemalten Dekorationen fast brutal realistische Züge bei. Ein rauflustiger Kavalier, schildert er mit einem gewissen Behagen



Fig. 15. Goya. Die bekleidete Maja.

in seinen Gemälden des Madrider Museums grauenvolle Szenen aus der französischen Invasion von 1808, wie die Erschießung der Spanier am 2. Mai (El dos de Mayo). Überall zeigt er sich als Feind der hohlen pathetischen Monumentalität, und als er 1776 in Mengs' Auftrag für die Gobelinmanufaktur S. Barbara Kartons zu entwerfen hatte, die sich jetzt im Madrider Museum befinden, stellte er Volksszenen, etwa im Sinne des Teniers dar. Stierkämpfe und Folterszenen der Inquisition, sich geißelnde Fanatiker und die Insassen der Irrenhäuser malt er und daneben wieder in der „nackten und der bekleideten Maja“ den ganzen Reiz einer mit wie ohne Gewand trotz scheinbarer Ruhe sinnlich erglühenden Mädchengestalt. Außer Rembrandt hat wohl vor ihm kein Künstler so unbeeinflußt von allen Vorbildern einen weiblichen Akt nach der Natur heruntergemalt. So sind auch seine Porträts fast modern in ihrer sicheren ungekünstelten Haltung, wie Momentaufnahmen wirkend, oft flüchtig, aber immer lebendig, oft nur in großen Tongegensätzen, Braunschwarz gegen Licht, oft aber mit einem durch das Studium Tiepolos noch verfeinerten und lustiger gewordenen Velazquez-Silberton, zuweilen in so hohem Grade

pleinairistisch, daß sie in einer modernen Sezessionsausstellung Figur machen würden. Hier am meisten spricht sich das rein bürgerliche Element in Goya aus, das ihn als Zeitgenossen der Greuze und Chardin, der Graff und Gainsborough kennzeichnet.

Und doch tritt alles, was er malerisch geleistet hat, noch zurück gegen seine Radierungen. Frei nach Rembrandt hat er sich eine großartige Technik der Ätzung angeeignet, dazu wendet er die Aquatinta kräftiger als irgend einer der Zeitgenossen an. Seine ganze Mache ist von ungeheurer Kühnheit, oft scheinbar oder wirklich liederlich, aber immer aus echter malerischer Phantasie geschaffen. Nicht minder kühn ist der Inhalt der Radierungen, die er mit Vorliebe zu Folgen (Cyklen) zusammenfaßt. Die tollsten Einfälle bringt er in den Caprichos (1793—1798). Eine wahrhaft höllische Phantasie, eine mit ihrer Fratzenhaftigkeit



Fig. 16. Goya. Der blinde Onkel Paquete.

alle Niederländer übertreffende schöpferische Kraft, eine unerhört kühne skizzenhafte Vortragsweise vereinen sich zu den furchtbarsten Anklagen gegen Dummheit, Bosheit und Grausamkeit aller Stände. Der Arzt und der Schulmeister treten als Esel auf, zu dem Papagei, der auf der Kanzel predigt, blickt eine gläubige Gemeinde empor, deren Züge tierische Dummheit erfüllt, die tollsten Spukgestalten, die wahnsinnigsten Verzerrungen, die scheußlichsten Wahngebilde flattern an uns vorüber. In den Desastros de la guerra (Kriegsgreuel) gibt er erschütternde Bilder aus dem furchtbaren Ringen zwischen Franzosen und Spaniern im Jahre 1808, gegen die Callots Misères de la guerre wie harmlose Theaterscherze erscheinen. Die Tauromaquia ist eine Verherrlichung der spanischen Stiergefechte in 33 radierten Blättern, die ebensogut von einem Verein zur Abschaffung dieser spanischen Nationalgrausamkeit hätte herausgegeben sein können, so abschreckend wirkt die peinlich wahre Wiedergabe jener Tierquälerei und Menschenschlächterei. In den Proverbios (Sprichwörter) höhnt er die Menschheit, in der unvollendeten Folge „die Gefangenen" sucht er das Mitleid zu erwecken mit

dem fürchterlichen Geschicke derer, die spanischen Kerkern und Torturen verfallen sind. Gewiß ist auch eine moralisierende Absicht bei der Entstehung der Cyklen im Spiel. Aber nicht ein Blatt gibt es, in dem der Künstler vom Pädagogen und Moralphilosophen unterjocht



Fig. 17. Goya. Der Schrecken (Radierung aus den Proverbios).

wurde, nicht eines, das nicht ohne jede Unterschrift wirksam wäre, ohne jede Erklärung verständlich und packend. Weit ragt er empor über den pedantischen Hogarth, vor dem er steht, wie ein Künstlerriese vor einem boshaften Schulmeisterlein.

Und dieser grandiose Künstler war fast vergessen, nur von einzelnen Sonderlingen noch geachtet, bis er in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, zunächst in Frankreich, förmlich durch Yriarte und andere wieder entdeckt werden mußte, um dann neben den Japanern und Präraffaeliten ein führender Meister moderner Kunst zu werden, dessen Spuren wir bei Rops, bei Max Klinger und so vielen anderen der Allerneuesten immer wieder begegnen. Es ist bezeichnend, daß der einzige originale Meister jener Zeit in Spanien seine Stärke entfaltete im Kampfe gegen alle herrschenden Mächte, deren Übermacht die übrigen spanischen Künstler erlagen. So verfiel die spanische Kunst gänzlich in matte Nachahmung fremder, besonders französischer Vorbilder, um erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder zu eignem Leben zu erwachen.



Fig. 18. Goya. Stierkampf.



Fig. 19. Kent. Kaserne der Horse Guards in London.

2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789.

a. England.

In der großen Kunstsymphonie des 18. Jahrhunderts hatten die romanischen Völker dominiert, es schien, als ob die germanischen nur die Begleitung zu spielen hätten. Aber für den aufmerksamen Lauscher mochten darin schon neue Motive anklingen, und ganz besonders in der Stimme, die aus dem Inselreiche Großbritannien ertönte. Seit Jahrhunderten hatten hier fast nur fremde, zugewanderte Solisten gewirkt, italienische, französische, niederländische und deutsche, während zugleich die Meisterwerke aller Schulen und Zeiten in den Palästen der Vornehmen aufgehäuft wurden. Aber England hat doch immer auf jene Zugewanderten starke Einwirkung geübt, und die meisten änderten im Zusammenleben mit dem eigenartigen und eigenwilligen Volksstamm ihre Kunstweise, paßten sich den nationalen Eigentümlichkeiten an.

Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in England stärker die Fähigkeit hervor, eigene Kunst ohne Anlehnung an kontinentale Bewegungen zu schaffen, bis es endlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts soweit erstarkt ist, um nun seinerseits offen die Führerrolle auf dem Kontinent zu übernehmen, auf den es seit fast hundert Jahren nur gelegentlich eingewirkt hatte. Dieser Tatsache ist sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung allerdings erst in den letzten Jahren bewußt geworden. Anders wäre es nicht zu erklären, daß sie bis etwa zum Jahre 1890 die moderne englische Kunst fast ganz ignorierte.

Zunächst freilich bedurfte man in England noch der fremden Führung und es ist merkwürdig, daß in dem freiheitlichen, der Individualität so weit möglich Rechnung tragenden Lande gerade der strengste aller architektonischen Lehrmeister Herrscher blieb, daß die englische

Baukunst im 17. Jahrhundert durch Inigo Jones völlig dem großen Vicentiner Palladio unterworfen wurde. Seine ernste Regelrichtigkeit beeinflußt auch noch Christopher Wrens genialen Bau, die 1675 bis 1710 errichtete St. Pauls-Kathedrale zu London. Als kühne Äußerung des neuerwachenden künstlerischen Schaffensdranges ragt sie hinein in den Beginn des 18. Jahrhunderts, äußerlich ein Produkt italienischer Kunst, in ihrer Grundrißbildung aber unter dem Einfluß altenglischer Kirchenbauten. So bleibt es im 18. Jahrhundert. Kirchen, Paläste und Landhäuser bewahren zuweilen heimische Grundformen, einzelne englisch-gotische Motive werden eingefügt. Aber äußerlich unterwerfen sie sich ganz den Gesetzen der italienischen Baukunst, die bald strenger nach Palladio, bald freier im Sinne des Barock angewandt werden. Diese Unterwürfigkeit ist so groß, daß die freiere französische Kunst, die den ganzen Kontinent beherrscht, kaum Einfluß gewinnt, daß an der englischen Architektur Rokoko und Zopf fast spurlos vorübergehen, fast nur im Kunsthandwerk zur Geltung kommen.

Der vornehme Engländer verlangte eben wie der Italiener und Franzose jener Zeit strenge Größe, wünschte, daß die Fassade seiner Sommerresidenz klassischer Schmuck, ein vornehmer palladiesker Portikus, Gebälk und Giebel zieren sollten. Der Monumentalbau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Georg II. (1727—1760) kann vollends der Rustikageschosse, der durch antike Säulenstellungen zusammengefaßten Stockwerke, der hohen Kranzgesimse und Balustraden nicht entbehren. Wenn James Gibbs (1674—1754) die Kirche St. Martin in the Fields errichtet (1721—1726), so versäumt er nicht, einen stattlichen Portikus von sechs korinthischen Säulen vorzulegen, über dessen Giebel dann der hohe, merkwürdig zusammengesetzte, in einem Obelisken endende Glockenturm der Kirche emporwächst (Fig. 20). Im Innern ist das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Nebenschiffe mit einer Folge von Kuppeln gedeckt und die Gewölbe ruhen auf korinthischen Säulen, denen nach römischer Art noch ein Gebälkausschnitt als Kämpfer aufgesetzt ist. Die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford baut Gibbs nach dem Muster italienischer Zentralbauten; auf einem Rustikageschosse mit derben Portalen setzt ein zweigeschossiger Rundbau mit durchlaufenden doppelten korinthischen Säulen auf, darüber Tambur und Kuppel. Wie darin eine Bibliothek praktisch unterzubringen sei, scheint ihm geringe Sorge zu machen. Hauptsache ist die Säulenordnung, und in der Tat hat er hier, wie in dem Senatshaus zu Cambridge, diese mit einer erfreulichen Frische und Energie, bei aller Richtigkeit doch derb und kraftvoll gehandhabt. Eine verwandte Natur ist der ältere Dance (1695—1768), dessen Mansionhouse zu London (1739—1752) mit seinem Streben nach malerischer Gliederung aber strenger Detaillierung wohl der Beachtung wert ist.

Nüchterner als der derbe Gibbs ist Kent (1685—1748), führender Architekt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wird durch den in Architektur dilettierenden Earl of Burlington beim Bau des Burlington House mit seiner klassisch italienischen Fassade unterstützt, errichtet ferner Holkhamcastle (Norfolkshire) und Devonshirehouse (Picadilly), die in der strengen schmucklosen Behandlung der Details noch weiter gingen, vielfach an den späteren reinen Klassizismus erinnern, und, wie Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils hervorhebt, „das ganze spätere Rüstzeug des sogenannten Empirestiles unter dem Decknamen Palladios“ bringen. Etwas freier behandelt ist das „Horse Guards“ benannte Militärdienstgebäude in London (Fig. 19), freundlich und gefällig, ja spielend und kleinlich detailliert, aber ebenso jedes ornamentalen Details entbehrend wie das für General Wade in Great Burlington Street errichtete Wohnhaus, mit seiner eisig strengen Fassade, die wegen ihrer Klassizität

damals höchlichst bewundert wurde. Die Innenräume waren so ungemütlich, daß Lord Chesterfield seinem Freunde Wade den Rat gab, sich gegenüber ein Haus zu mieten, um in Behagen die Schönheiten der Fassade genießen zu können.

Unter Georg III. (1760—1820) wächst jene durch Kent inaugurierte nüchtern klassizierende Strömung trotz mehrfacher Rückschläge zum Palladianismus ständig an. Sie wird vertieft durch die wissenschaftliche Erforschung der antiken Denkmale, an der England hervorragenden Anteil nimmt. Hatte man bisher die Antike meist aus den italienischen Lehrbüchern



Fig. 20. James Gibbs. Kirche St. Martin in the Fields, London.

kennen gelernt, so entsteht nun in diesem nordischen Lande eine ungeheure Sehnsucht, das Altertum, Rom sowohl als Hellas, ohne fremde Vermittelung zu schauen. Wood's Essays über das Originalgenie Homers (1769) führten in den Geist der hellenischen Dichtung ein. Dawkins Bouvery und Wood entdecken 1751 die Sonnenstadt Palmyra und geben 1753 und 1755 ein Werk heraus über diese der spätesten römisch-orientalischen Kunst angehörigen gewaltigen Baureste. In dem gleichen Jahre 1751 öffnet sich Stuart und Revett der Blick für die unendliche Grazie und fein abgewogene Schönheit der Parthenontrümmer, und 1762 erscheinen ihre „Antiquities of Athen“. Die 1734 in London gegründete „Society of Dilettanti“ gibt auf Grund von Chandlers Reisen durch Griechenland 1766 dessen „Travels

in Greece and in Asia Minor" heraus. Spätrömische Kunst, schon durch die Publikation über Palmyra verbreitet, wird durch Robert Adams Forschungen im diokletianischen Palaste zu Spalato noch gründlicher bekannt.

So reichem neu andrängenden Stoffe gegenüber konnte man nicht im alten Geleise weiter gehen. Es beginnt die Rückkehr zur Antike, die hier, wo das Rokoko in der Architektur niemals zur Herrschaft gekommen war, auch seiner Überwindung durch den französischen Louis XVI.-Stil nicht bedurfte. Schneller als auf dem Kontinent geht man daher zum schmucklosen Dorismus über. Fürs erste bleibt doch Palladio der Grundpfeiler des Schaffens, wird nur langsam ersetzt durch Pompejanisches, Römisches und Unteritalienisch-Griechisches. Sir William Chambers (1727—1796) z. B., einer der gesuchtesten Architekten jener Zeit, verhält sich ablehnend gegenüber den hellenischen Vorbildern. Er läßt sich überhaupt in keine Formel bannen, benutzt französische Anregungen neben italienischen. Denn er genoß Clérisseaus Unterricht in Rom, wo er 1750—1755 studierte, nachdem er, aus Schweden gebürtig, in England erzogen, längere Zeit in China geweilt hatte. Chambers war eben ein beweglicher und vielseitiger Mann, ein dekoratives Talent, der in seinen Wohnbauten und Pavillons bald strenge klassische Ordnungen und schwere Quaderungen, bald leichte, mehr französische Formen oder italienische Renaissance anwandte, aber auch die Gotik, arabische und chinesische Architektur dekorativ verwertete. Etwas französisch zopfig ist der 1776—1786 errichtete Mittelbau von Sommerset-House, mit seiner erkünstelt schweren Rustikahoffassade, nur die Front nach der Themse reiner palladianisch. Das ganze Bauwerk hätte ebensogut in Florenz, Berlin oder Paris stehen können, so sorglich ist es nach der Regel und Ordnung erbaut, so wenig zeigt es vom Sehnen nach neuer oder gar nach englischer Kunst. Auch bei der Erweiterung im 19. Jahrhundert durch Smirke und Pennethorne wird darin nichts geändert, so daß dieser riesige, angeblich 3600 Fenster enthaltende Bau mit seinen korinthischen Dreiviertelsäulen und Pilastern, mit seinem endlos hingedehnten gewaltigen Kranzgesims, seiner musterhaften Durchbildung eher einen festländischen, allen Neuerungen abholden Architekten vermuten ließe, als den beweglichen Chambers.

Chambers' Schüler James Gandon (1742—1823), der in Dublin die Börse und das Zollhaus baut, läßt schon hellenistische Einwirkungen erkennen, ebenso William Thomas, der 1782 bei Schloß Stackpole (Pembrokshire) eine Dependance errichtet, die in ihrer trockenen, schmucklosen Gestalt, mit Nischen und Flachreliefs an der Front, ganz zum Neuklassizismus übergeht. Mit größtem Erfolge wirkt in dieser Richtung der Schotte Robert Adam (1728—1792), der Sohn des unten erwähnten Architekten William Adam, der durch seine Publikation über den Diokletianspalast zu Spalato sich als gelehrter Kenner der spätrömischen Baukunst erwiesen hatte, von der seine Werke stärker beeinflußt werden, als von der griechischen. Er, wie sein Bruder James Adam († 1794) suchen an ihren Bauten durch Strenge und klassische Einfachheit zu gefallen. Es beginnt der Verzicht auf alles überflüssige Ornament an der Rahmung der Fenster, die einfach rechteckig, nur mit einem schlichten Giebel, oder halbkreisförmig gebildet werden. Es beginnt die schmucklose Gestaltung der Friese und des Kranzgesimses, die Einführung schlichter dorischer Säulen und Pfeiler, freilich noch toskanisch-dorischer mit Basis, der den römischen Thermen entnommenen Halbkreisfenster, die im Kellergeschoß oder auf einem Gurtgesims aufsitzend im Hauptgeschoß oder schließlich im Giebel auftreten und überall etwas Erkünsteltes haben. Adam liebt die knappe Profilierung, die Zusammenfassung mehrerer Fenster unter einem Architrav. Was für den Neuklassizismus kennzeichnend war, findet sich bei ihm z. B. an der 1789 errichteten Fassade des College

zu Edinburgh, einem ernsten kräftigen Bau von großen ruhigen Verhältnissen, sowie am Register Office zu Edinburgh. Gesucht erscheint dagegen seine Anlage des Landschlosses Keddlestone Hall in Derbyshire, mit palladianischen Reminiszenzen in seinem Rustikaunterbau, dem Portikus über der halbrunden Freitreppe, hinter der sich ein vom Pantheonvorbild beeinflußter Kuppelraum verbirgt. In London baut er und seine Brüder das Adelphitheater, legt die Adelphiterrasse, Fitzroy Square, Portlandplace und Finsbury-Square an. Trotz vieler Umbauten haben sich heute noch Reste jener, schon stark hellenisierenden Werke der Gebrüder Adam erhalten, deren Namen sogar eine stille Seitenstraße am Strand trägt. Adams Entwürfe für Innendekoration, für Möbel und Geräte, die übrigens den Zusammenhang mit Piranesi nicht verleugnen, zeigen die neuklassizistische Übertragung der antiken Bauglieder ohne Rücksicht auf Zweck und Material. Wie die Adams, so baut Carr von York. In Harewood House (Yorkshire) wiederholt er das typische Landhaus mit Portikus, das Fergusson so scharf kritisiert, weil es mehr zum Ruhme des Erbauers als zur Bequemlichkeit der Bewohner zu dienen scheint, neben einer riesigen Prunkhalle von 40 Fuß Höhe nur erbärmliche Wohnräume, oft in Anbauten, aufweist.

Aber England hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert mehr getan als nur seinen Teil zur Wiederbelebung antiker Baukunst beizutragen. Es rüstet sich jetzt, eine Führerrolle im Geistesleben der europäischen Völker zu übernehmen, es begeistert mit seinen von echter Humanität getragenen Forderungen, andererseits mit seiner von zartester Empfindsamkeit durchwehten Poesie die Dichter und Denker aller Völker. Die aufstrebende Weltmacht, die ihre Bürger weithin durch alle Länder führt, gibt Mittel und Gelegenheit, freien Blickes die Kunst der ganzen Welt zu prüfen, vieles Wertvolle dem Mutterlande im Original zuzuführen. In Privatsammlungen zunächst, dann in öffentlichen Museen werden so reiche Kunstschätze dauernd aufgestapelt, wie sie nur noch Napoleon zeitweise in Paris vereinen konnte, freilich ohne die Kraft, zu erhalten, was er erworben. Während in dem Frankreich der Revolution und des Kaiserreiches unendliche Kunstschätze zerstört wurden, während das alte Kunstland Italien sich auflöst und Deutschland an seiner Zerrissenheit verblutet, schreitet England, im Innern frei, nach außen völlig ungehemmt, voran und erfüllt sich allmählich mit künstlerischer Kultur. So war einst das rauhe Rom durch die Spolien hellenischer Kunst verfeinert worden.

Unverkennbar ist die germanische Besonderheit dieser Kultur. Im Gegensatz zu dem romanischen Kultus der schönen Form steht die germanische Richtung auf das Inhaltliche, das Bemühen, nicht nur mit dem Gefühl, sondern vor allem mit dem Verstande die Welt sich zu erobern, das Bedürfnis nach literarischer und wissenschaftlicher Grundlage im künstlerischen Schaffen, das in den klassizierenden Schöpfungen dieser Epoche triumphiert.

Neben dieser etwas pedantischen und gelehrt klassizistischen Strömung, neben dieser Verehrung für das Fremde erwächst den Engländern auf der Basis der Weltherrschaft eine starke Freude an nationaler Besonderheit, das Gefühl, ein allen anderen Völkern überlegenes Volkstum zu besitzen. Es entwickelt sich ein romantisches, echt germanisches Naturgefühl im 18. Jahrhundert, und zwar am frühesten in Schottland. Die Dichter zuerst erwehren sich des Gekünstelten und Regelrechten, sie dichten im Volkston Gesänge zum Lobe der Heimat, zum Ruhme der einfachen ländlichen Natur. Die tiefe Empfindung der alten heimischen Dichtungen wird begriffen. Allan Ramsay sammelt (1724) altschottische Lieder und ebenso William Robertson. Macpherson (1738—1796) läßt 1760—1763 seine ossianischen Gesänge erscheinen, deren nebelhafte Reckengestalten so lange als altgälische

Originalschöpfungen ganz Europa mit schwärmerischer Begeisterung erfüllten. Die Bewegung greift dann auf England über. Percy rettet die Reste altenglischer Dichtung. Die Naturwahrheit in Shakespeares Schöpfungen, die wilde Großartigkeit seiner Phantasie, das urwüchsig Germanische seiner Gestalten wird wieder verstanden. Thomson hatte in seinen Seasons die Schönheit der Natur besungen (1726—1730) und eine Fülle von Empfindung für das Ungekünstelte, für den Zauber der nicht durch Menschenhand entstellten Landschaft ausgelöst. Gegen Lenôtres und der anderen Franzosen Streben, sogar die Gärten architektonisch auszubauen, die Büsche zu geschnittenen Hecken, die Bäume zu kunstvollen Pyramiden oder Kugeln zu schneiden, die Blumen regelmäßig geordnet zu ornamentalen Teppichbeeten zu vereinen, gegen all diesen Zwang bäumt sich die Empfindung auf. Dieselbe Sehnsucht nach Einfachheit und Natürlichkeit, die William Kents poesielosen klassizierenden Fassaden alle Reize nimmt und nur eine leere Größe läßt, führt dagegen im Gartenbau zur Aufnahme des reinen Naturparks, zum Widerspruch gegen die von der Hand des Architekten gegliederten französischen Parkanlagen.

Kent verdammte jene mächtigen Stern-Alleen, jene Gartenterrassen, jene von Bassin zu Bassin herabstürzenden Wassermassen. Er schuf künstliche Wildnis, scheinbar regellose Baumgruppen, unter denen verstreut strohgedeckte Ställe und einsame Hütten sich bergen, kleine Flüsse sich hinschlängeln. Von der wirklichen Natur unterscheiden sich seine englischen Parks nur dadurch, daß in ihnen auf engem Raume zusammengedrängt wird, was sonst auf langer Wanderung sich etwa bietet.

Kents Auffassung der Gartenbaukunst wurde erst viel später die herrschende in England. Zunächst wurde sie zurückgedrängt durch eine andere mehr gezierte und sentimentale Richtung. Von China her erhält man Kunde von der Art, natürliche Gärten zu schaffen. Spencer berichtet 1743 davon, William Chambers, der selbst China bereiste, gibt 1757 seine „Designs of Chinese Buildings“ und 1772 die „dissertations on oriental gardening“ in London heraus und legt Kew Gardens an. Auch Chambers liebt die englische Landschaft mit ihren Wiesenplänen, durch welche in ungezwungener Anmut die Wege sich schlängeln, mit dem nicht in Stein gefaßten, sondern frei über Kies und Felsen hinflutenden Wasser, mit seinen in dunklen Klüften rauschenden Strömen, seinen mannigfaltigen, schön gestalteten Baumgruppen. Aber diese Gärten sind nur dann des Philosophen und des Denkers würdig, wenn malerischer Sinn, die Natur verbessernd, Landschaftsbilder schafft, die auch den feingebildeten Geist rühren durch allerhand poetische Zutaten, durch gotische Ruinen und antike Tempel, durch chinesische Türme und arabische Moscheen, durch Naturbrücken und Einsiedeleien, durch Grabmonumente und Trauerweiden, durch Äolsharfen und Ritterburgen. Romantischen Gemütern werden damit poetische Emotionen gewährt, Freude und Trauer, Schrecken und sanfte Rührung erzeugt. So geht von England und Schottland die große Revolution in der Gartenbaukunst aus, die aber noch langdauernder Klärung bedurfte, ehe sie zum reinen Naturgenuß sich läutert.

Mit dem Naturgefühl erwacht auch das Heimatsgefühl, es belebt sich der Sinn nicht nur für heimische Dichtung, sondern auch für heimische Baukunst, für das Mittelalter, für die Gotik, deren Monumente in England noch in so großer Zahl teils wohlerhalten, teils in poesievollen Trümmern standen, ja, deren Anwendung wenigstens im Kirchenbau niemals ganz aufgehört hatte. Die Phantasie der Dichter belebt nun Kirchen, Klöster und Schlösser mit klagenden Mönchen und speerschwingenden Rittern, mit lieblichen Königstöchtern und finsteren Kriegsleuten. Aber neben der poetischen Verherrlichung setzt auch die wissenschaft-

liche Forschung ein, oder wenigstens eine sorgfältige Publikation altenglischer mittelalterlicher Bauten, wofür schon aus dem 17. Jahrhundert Anfänge in dem Prachtwerke „Monasticon Anglicanum“ vorlagen, dessen erste drei Bände 1655—1673 von Thomas Dugdale herausgegeben und das 1723 durch John Stevens um zwei weitere Bände vermehrt wurde. Dazu kamen im 18. Jahrhundert eine Folge von Beschreibungen einzelner Kathedralen und größerer Gruppen von Baudenkmalen, die von dem lebhaften Interesse für die alte heimische Kunst zeugen.

Die Gotik hatte den palladianischen Klassizismus noch beeinflußt. Wenn auch alles Einzelne streng klassisch gebildet war, in der Anlage des Kirchen-Innenbaues, in der Entwickelung der Türme klang doch das gotische System nach. Wren selbst hatte, allerdings nur durch die Verhältnisse dazu gezwungen und gegen seine künstlerische Überzeugung, gelegentlich gotisch gebaut, z. B. den Portalturm des Christ Church College in Oxford (1682). Nun aber wird die Nachahmung mittelalterlicher Kunst wieder Herzenssache, wenn man auch vorläufig in dilettantischer Weise nur Einzelheiten übernimmt. Ein paar runde Türme zu beiden Seiten der Fassade, vier Pfeiler auf den Ecken eines Turmes, die Spitzbogenform einiger Fenster oder die Anbringung ungeheuerlich großer Schießscharten genügt, um den Traum einer altenglischen gotischen Kunst dem Beschauer vorzuzaubern. Aber mochte diese Gotik des 18. Jahrhunderts in England noch so mißverstanden sein, aus ihr erwuchs doch jene spätere gründliche Kenntnis der heimischen Vorbilder. Schon Kent und nach ihm Chambers hatten seit der Mitte des Jahrhunderts gelegentlich bei Parkdekorationen künstliche Ruinen, gotische Türme und dergleichen angewandt, sogar kunstgewerbliche Entwürfe gotisiert. Die erste bewußte, beabsichtigte Anwendung der Gotik auf einen Landhausbau wird dann nach Fergusson durch den Dichter des Castle of Otranto, durch Horace Walpole (1717 bis 1797) herbeigeführt, der 1753 in Strawberry Hill ein kleines Grundstück kaufte und auf ihm, angeblich nach dem Vorbilde von Yorkminster und anderen Kirchen 1760—1770 ein Landhaus errichtet, das zwar die Grundform der früheren englischen Landhäuser behielt, aber im Innern reichlich mit gotischen Details geziert und mit mittelalterlichem Hausrat ausgestattet war.

Auch der Adel begann auf seinen Landsitzen gotischer Kunst Einlaß zu gewähren und zwar am frühesten in Schottland. Schon vor 1750 hatte dort William Adam († 1748), Vater der vorgenannten Brüder Robert und James Adam, das mächtige, streng symmetrisch gebaute Douglas-Schloß mit Rundtürmen, Zinnenkranz und gotischen Fenstern geschmückt, hatte Robert Morris Inverary Castle (1744—1761) nach diesem Muster gebaut. Aber damals war es wohl mehr eine Laune der altschottischen Geschlechter, eine stolze Erinnerung an einstige große Zeiten gewesen, die den klassizierenden Meistern solche Abweichungen aufzwang. Jetzt nehmen nicht nur Schlösser, auch Kirchen immer häufiger Spitzbögen und Strebepfeiler an, wie ehemals St. Johns in Liverpool, oder wie die 1789 von Dance d. j. (1740—1825) erbaute Fassade der Londoner Guildhall nach Kingstreet hin, eine höchst abenteuerliche und doch höchst lehrreiche Theatergotik, mit den unmöglichsten Profilen, den merkwürdigsten Ornamenten und einem unermüdlich wiederkehrenden Spitzbogenmotiv.

So steht am Ausgang des 18. Jahrhunderts die englische Baukunst in voller Entwickelung. Klassische und romantische Vorbilder werden gleich eifrig studiert, die palladianische Überlieferung weicht der Kenntnis der antiken Originale, und ein lebhaftes Streben, ein frischer Schaffensdrang belebt die Künstler.

Die überall sichtbare größere Selbständigkeit der englischen Kunst seit der Mitte des

18. Jahrhunderts macht sich auch im Kunstgewerbe bemerkbar, in dem man bisher unter fremdem, besonders holländischem Einfluß gestanden. Die englischen Möbel erhalten einen eigenen Charakter durch die Anwendung des festen Mahagoniholzes, das einer sehr schönen rotbraunen bis dunkel schwarzbraunen Politur fähig ist. In der Formengebung blieb man nicht bei Nachahmung des französischen Rokoko stehen, sondern verarbeitete dasselbe eigenartig, mischte es auch mit gotischen und chinesischen Motiven, darin der Stimmung folgend, die Chambers etwa in seinen Gartendekorationen anschlug. Chippendale, der 1754 in „the gentleman and cabinet-makers Director" ein Musterbuch dieses Stiles herausgab, wurde der typische Meister jener freien Rokokorichtung (Fig. 21). Auch der später importierte Louis XVI.-Möbelstil wurde unter Beibehaltung des Mahagonimaterials etwas englisch steif, aber stilsicher umgeformt durch Thomas Sheraton (The Cabinet-maker and upholsterer's Drawing-Book, Fig. 22) und Heppelwhite (The cabinet-maker and upholsterer guide, London 1789). Doch erlag dann auch die englische Möbeltischlerei dem neuklassizistischen Streben auf Nachahmung antiker Bauformen, wozu Robert Adam mit seinen an Piranesi gemahnenden Entwürfen frühzeitig Anstoß gegeben hatte. Dieses klassizistische englische Mobiliar fand weite Verbreitung und Nachahmung auf dem Kontinent.

Den bedeutenden Schöpfungen der englischen Baukunst stehen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine gleichwertigen Leistungen der Malerei und Bildhauerei zur Seite. Fast ausschließlich sind eingewanderte Maler tätig, meist Deutsche und Holländer. Die Spuren von Holbeins schlichter Naturnachbildung werden verwischt durch die glänzende, aristokratische, zugleich pathetische und sentimentale Weise van Dycks. In England lebt der elegante Vlame andauernder nach als in seinem Heimatlande, und selbst die französische Porträtkunst, deren Vertreter James Thornhill war († 1734), kann die Erinnerung an ihn nicht verdrängen, die von Peter van der Faes (Lely † 1680) bis auf Thomas Hudson († 1778) lebendig erhalten wurde. Dieser unpersönlichen internationalen und jedenfalls gar nicht englischen Kunst wird dann im 18. Jahrhundert ein Ende gemacht durch das Dreigestirn Hogarth, Reynolds und Gainsborough, die, so verschieden untereinander, doch darin zusammentrafen, daß sie englische Eigenart in ihrem Kunstschaffen offenbarten.

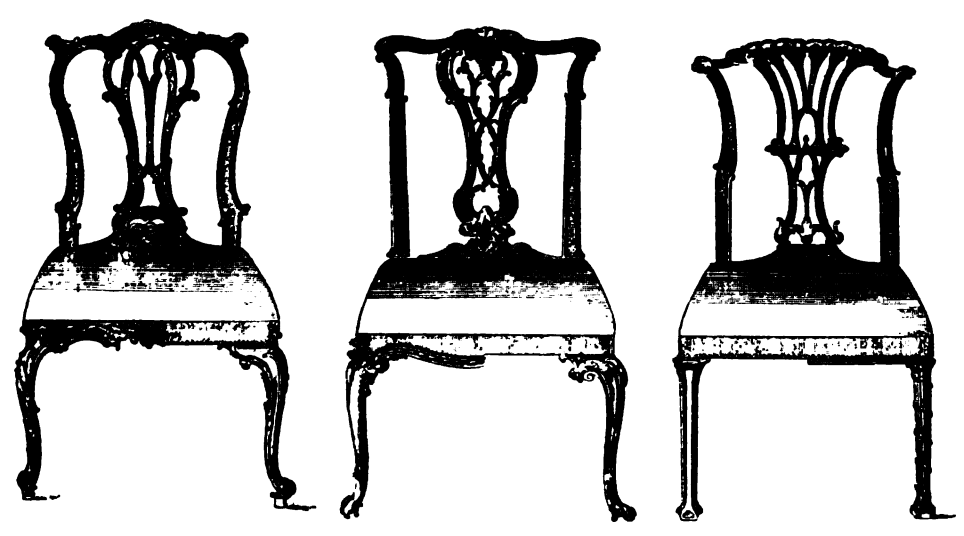


Fig. 21. Chippendale. Stühle.

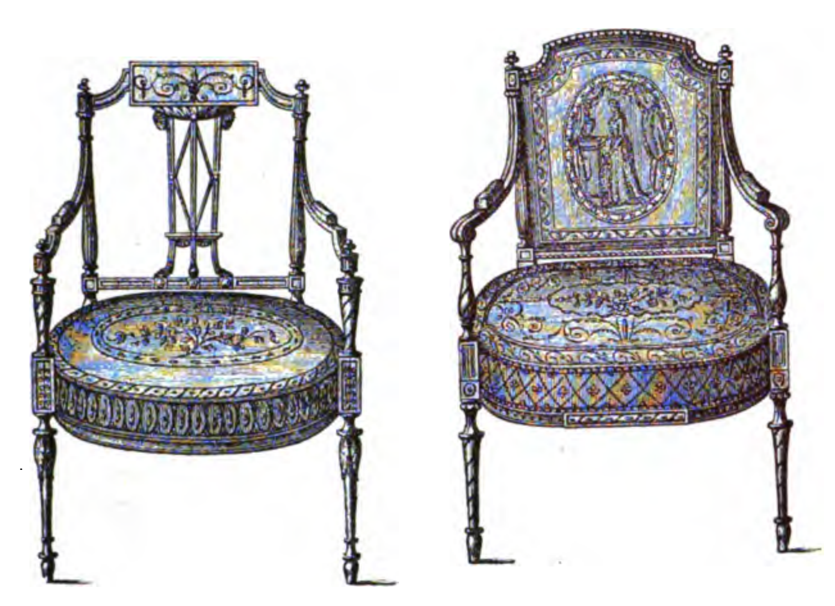


Fig. 22. Sheraton. Stühle.

Allein man sollte sich doch davor hüten, die Betonung dieser Eigenart zu übertreiben, sie gleichsam aus allem Zusammenhang mit der kontinentalen Kunst zu lösen.

Alle drei waren starke Talente, ein jeder hatte eine ausgesprochene Individualität und die Macht, sie zur Anschauung in seinen Werken zu bringen und sicherlich unterscheidet sie das von früheren englischen Malern. Selbstverständlich ist auch, daß gewisse Züge ihrer Kunst, eben weil sie individuell war, uns englisch anmuten müssen. Aber man sollte dabei doch nicht übersehen, wie stark im Grunde genommen, besonders in der Technik, der Zeichnung und Malerei diese Meister fremder Kunstweise folgen und international sind, wie sehr ihnen die herrschende französische Kunst und vor allem der in England allmächtige van Dyck immer noch den Pinsel führt.

Man hat Hogarth den Cimabue der englischen Malerei genannt, aber dieser Vergleich kann nur äußerlich in dem Sinne genommen werden, daß beide die Anfänge einer vaterländischen Kunst schufen. Während aber der große Italiener ausging von der Belebung monumentaler, in sich starr gewordener Formeln, während er von den Höhen der Kunst sein Licht strahlen ließ, entzündet Hogarth seine Flamme in den Tiefen profanen Kleinlebens. Wie die holländische, wie germanische Kunst überhaupt, wächst auch die englische heraus aus dem Sittenbilde, dem Porträt und der Landschaft, das erste durch Hogarth, das zweite durch Reinolds, das dritte durch Gainsborough vertreten.

Es waren diese Anfänge englischer Kunst eng verknüpft mit der kräftigen Entwickelung des bürgerlichen Lebens im England des 18. Jahrhunderts. Dieses gab Lillos bürgerlichen Tragödien, wie Hogarths moralisierenden Erzählungen von der Unmoralität seiner Mitbürger die Grundlage, sicherte ihnen das Interesse der Menge. Unbekümmert um klassische Vorschriften griff Hogarth (1697—1764) hinein in das Menschenleben seiner Zeit und schilbert in Cyklen die Geschichte einzelner Stände. Starke Übertreibung aber scheint es, wenn man ihn wegen dieses Griffes in das Alltagsleben als einen Vorläufer, ja als den Vater des modernen Realismus feiern möchte. Man übersieht dabei, wie viel ihn trennt

von unserem Realismus, dessen Verdienst es eben ist, Darstellung der Wirklichkeit ohne alle Nebenabsichten ermöglicht zu haben. Bei Hogarth aber stehen die künstlerischen Absichten, soweit von solchen die Rede sein kann, jedenfalls in allerletzter Linie. Er war der Sohn eines Schulmeisters aus einem Dorfe in Westmooreland, der als Korrektor später in einer Druckerei in London beschäftigt war und nebenher schriftstellerte. Schulmeisterlich, pädagogisch, moralisierend, mit der ausschließlichen Absicht, durch drastische Beispiele die Mitmenschen vom Bösen ab zum Guten hinzuleiten, sind auch des Sohnes Werke. So überraschend scharf Einzelheiten, seelische und physische Bewegungen beobachtet sind, so konventionell und typisch ist er doch in der Wiedergabe alles dessen, was nicht unmittelbar in literarischem Sinne zur klaren Wiedergabe der Erzählung dient. Die Künste des Pinsels, die Reize der Farbe waren ihm zwar nicht so gleichgültig, wie den deutschen Kartonzeichnern. Er beherrschte sie und verwandte sie gelegentlich virtuos. Niemals aber schuf er ein Bild aus einem rein malerischen Bedürfnis, ohne moralisierende oder andere mehr praktische Zwecke. Bei einem Goldschmied, Elias Gamble, hatte Hogarth seine Lehrzeit durchgemacht und Zeichner ist er immer geblieben. Die dort erlernte Kunst des Gravierens veranlaßte ihn schon früh zur Vervielfältigung seiner Kompositionen durch den Kupferstich, der übrigens auch die richtigste Ausdrucksform für Werke dieser Gattung war. Seine künstlerische Vorbildung war demgemäß höchst mangelhaft. Nie hat er eine Akademie besucht, niemals in Galerien kopiert, und aus dieser Not wußte er eine Tugend zu machen. Weil er nur das, was er selbst beobachtet, wiedergeben konnte, hat er eine gewisse Unabhängigkeit von fremden Einflüssen bewahrt. Doch ist nicht zu unterschätzen, was ihm sein offenbar vortreffliches Gedächtnis aus Stichen und Gemälden älterer Künstler an stereotypen Formen geläufig gemacht hat. Ein rastloser, scharfer Beobachter, unablässig Tag und Nacht skizzierend, alles Gesehene schnell zu einem belehrenden Bilde zusammenfügend, wußte er vortrefflich die Schäden und Mängel seiner Zeitgenossen in jener kräftig übertreibenden, oft burlesken Form zu schildern, die so vielfach die Stärke englischer und amerikanischer Humoristen und Clowns auch heute noch bildet.

Der Engländer des 18. Jahrhunderts konnte mit Stolz darauf hinweisen, daß er vor allen anderen Nationen im Genuß wirklicher Freiheit und Unabhängigkeit seine bürgerliche Existenz gesichert habe. Hogarth aber sieht nur die Auswüchse dieser von Europa beneideten Freiheit, sieht ein Volk, dessen niedere Klassen in plumper, gemeiner Zügellosigkeit toben, während die höheren Stände dem wildesten Genußleben, grauenhafter Unsittlichkeit verfallen sind. Unermüdlich durchwandert er alle Kreise der Gesellschaft, und wo er hinblickt, starrt ihm Schmutz, Elend, Gemeinheit in den unteren, maßlose Lasterhaftigkeit in den oberen Schichten entgegen. Kennten wir die Engländer jenes Jahrhunderts nicht besser aus anderen Quellen, es wäre unbegreiflich, wie sie ganz Europa als Muster und Beispiel damals vorschweben konnten. Hogarth aber lag wenig an der gerecht abwägenden Wahrheit. Er wollte rhetorisch übertreibend ergötzen, vielleicht auch war es ihm Ernst mit dem Wunsche, zu bessern und zu belehren. Ganz gewiß aber dachte er niemals daran, den Beschauer malerisch zu erfreuen.

Als Illustrator hatte er sich ein gewisses Ansehen verschafft und durch eine bittere Satire auf William Kent, den Günstling des Herzogs von Burlington, die Aufmerksamkeit eines vornehmen Hofmalers, des Sir James Thornhill (1676—1734) auf sich gelenkt. Ihm dankte er diese Gönnerschaft durch Entführung seiner Tochter. Nachdem er sich ausgesöhnt und zeitweise mit ernsthafterer Malerei die Gunst des versöhnten Schwiegervaters zu be-

festigen versucht hatte, kehrt er wieder zu dem zurück, was ihm natürlich war, zur Schilderung der zeitgenössischen Unsitten in cyklischer Form. Die Londoner Halbwelt, ein Colonel Chartres, ein Reverend Parson Ford, die Kupplerin Mutter Needham, und die berüchtigte Hetäre Hackabout sollen ihm die Unterlage für die Erfindung des Lebenslaufs einer Dirne (1723, the harlots progress) gegeben haben. Aus dem Leben war auch gegriffen „The rakes progress“ (1735), der Lebenslauf eines Liederlichen, und die berühmte „mariage à la mode“, die Konvenienzehe (1745), die wie kein anderes seiner Werke in Kupferstichen durch alle Welt verbreitet, auch heute noch am meisten beachtet wird (Fig. 23). Wie ein adelsstolzer Mann seinen Sohn mit der Tochter eines reich gewordenen Krämers verheiratet, um sein Wappenschild zu vergolden, wie vom ersten Tage der Ehe an die beiden



Fig. 23. Hogarth. Nach der Hochzeit.

jungen Leute sich völlig gleichgültig sind, beide vor Langeweile zum Ehebruch schreiten, wie der getäuschte Gatte vom Verführer der Frau niedergestochen wird und schließlich in der Verzweiflung um das Unglück ihres geliebten Verführers auch die junge Frau Gift nimmt, ist der erbauliche Inhalt dieser „mariage à la mode“. Jede Figur, ja die kleinen Nebendinge der Ausstattung haben Inhalt und Bedeutung, der durch Unterschriften in den Stichen betont, doch noch zu unendlichen Auslegungen sogenannter Kunstverständiger Anlaß gab. Nichts hat über ein Jahrhundert hinaus so schädigend auf alle echte Kunst gewirkt, als der Wahn, daß mit dem Lesen solcher Bilderrätsel irgend welcher Kunstgenuß verbunden, oder daraus Kunstverständnis geschöpft werden könnte. Namentlich in Deutschland, wo durch schlechte Nachstiche Hogarths weitschweifige Satiren unendlich verbreitet waren, kann man heute noch die üblen Einflüsse spüren. Und wenn man wirklich all dieses unkünstlerische, zur Hauptsache gewordene Nebensächliche zu übersehen versucht, lediglich auf geistvolle Be-

obachtung und Zeichnung hin die Gestalten prüft, wird man doch gestehen müssen, daß ein Chodowiecki mindestens ebenso momentan und lebensvoll in der Bewegung, ein Gottfried Schadow unendlich ehrlicher und gesunder, weniger phrasenhaft und manieriert in der Empfindung war, als dieser boshafte und geschwätzige Engländer. Das hinderte freilich nicht, daß Hogarth mit seinen gestochenen Erzählungen in kürzester Frist einen Weltruhm erlangte, wie ihn kaum ein anderer durch die herrlichsten koloristischen Offenbarungen sich gewonnen hat, daß er, seit 1757 als Hofmaler (Sergeant painter of the king) reich und hochgeehrt auf seinem Landhause zu Chiswick lebte, wo er auch 1764 bestattet wurde.



Fig. 24. Reynolds. Lord Heathfield.

Seine Genrebildfolgen blieben die Grundlage seines Ruhms. Hogarths religiöse Gemälde hätten dem großen Satiriker wohl Anlaß zur Selbstverspottung geben können. Wie er theoretisch die S-förmige Linie des Rokoko als „Schönheitslinie" feierte, so war er auch sonst bemüht, veraltete Formeln weiter zu pflegen. Sogar der Ruf, einer der ersten naturtreuen Porträtmaler in England gewesen zu sein, wird ihm von Reynolds (1723 bis 1792) bestritten.

Auch Sir Joshua Reynolds' Vater war Schulmeister. Joshua sollte natürlich studieren, aber durch die Lektüre von Richardsons Abhandlung über die Malerei wurde der Entschluß, Künstler zu werden, in ihm gereift. Ein schulmeisterlicher Zug, ein Überwiegen der Reflexion über das unmittelbar malerische Empfinden, tritt auch bei ihm zuweilen hervor. Aber wie viel größer und edler steht der Künstler vor uns, als Hogarth. Sein Lehrer war ein beliebter Modeporträtmaler, Thomas Hudson († 1778). Durch ihn wurde er in die Kunst ein-

geweiht, Bilder durch angemessene Abwägung von Licht und Schatten zur Wirkung zu bringen. Die alten Niederländer und die späteren Italiener waren die Muster, und sie hat er 1749—1752 mit Ernst und Erfolg noch auf seiner italienischen Reise studiert. Fast vergessen sind heute seine einst berühmten Historienbilder, wie der Tod des Kardinals Beaufort, der Ugolino im Hungerturm nach Dante, seine Lady Macbeth und sein junger Herkules. Was heute noch lebt von seiner Kunst, sind die Bildnisse bedeutender Männer und Frauen des damaligen England, die der rastlose Mann in ungeheuerer Zahl fertigte; spricht man



Fig. 25. Reynolds. Lady Child.

doch von 750, andere sogar von 2000 Porträts seiner Hand. Reynolds verstand es, sich so zu geben, wie auch heute noch das englische Publikum es liebt. Für den in der Dachstube hungernden und ideale Werke schaffenden Künstler hat man drüben kein Verständnis, nicht einmal, wie in Deutschland, wenigstens den Nachruhm bereit. Dagegen schätzt der Engländer vor allem den Maler hoch, der als Gentleman auftritt, in einem vornehm ausgestatteten Hause seine Auftraggeber empfängt, nicht nur schweigsam malt, sondern geistreich zu unterhalten und übrigens auch literarisch sich zu betätigen weiß. Mit sicherem Instinkt war der Schulmeisters Sohn Reynolds auf dieses Ziel losgegangen und er erreichte, daß in seinem Heim die vor=

nehme Welt ganz Englands plauderte und sich porträtieren ließ. Aber wie wußte er auch dem vornehmen Modell zur Wirkung zu verhelfen! Nicht mit jener oft übertriebenen Geziertheit französischer Modekünstler, denn für ihn war im Grunde noch van Dyck viel maßgebender als Rigaud. Von van Dyck nahm er die vornehmen Allüren, die einfache aber gefällige Haltung und durch das Studium der großen Venezianer gab er seiner Palette Kraft und Nachdruck. Theoretisch beeifert er sich immer zu versichern, daß man der Natur allein als Anregerin folgen müsse, aber er ist klug genug, nicht in strenger Nachbildung aller Einzelheiten zu beharren. Auch von dem Porträt verlangt er eine Steigerung zum Erhabenen, zum Ideenreichen, nicht die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern die Ähnlichkeit des Charakters, über die Wirklichkeit hinaus adelige, kraftvolle Erscheinung, wobei Michelangelos Weise ihm als mustergültig vorschwebt. So mußte seine Theorie ihn zu akademischer, eklektischer Kunst führen, hätte nicht ein gesunder Blick für das Wirkliche, eine natürliche Anlage zum Beobachten und ein hervorragendes Darstellungsvermögen ihn davor bewahrt, allzuviel von der Natur abzuweichen. Wie die französischen Porträtisten gibt er seinen Modellen erhabene Posen, ihren Zügen gesteigerten Ausdruck, und doch ist er daneben auch wieder voll feinsten Gefühls für alle Eigentümlichkeiten der Bewegung und Haltung, glückt ihm zuweilen eine völlig unbefangene Wiedergabe der Gestalt, eine Frische des Ausdrucks und eine Schlichtheit der Haltung, die ihn den besten Bildnismalern aller Zeiten zur Seite stellt. Wie bezeichnend ist für seine Porträtdarstellungen jenes berühmte Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons, die sein Atelier betritt in einem Phantasiekostüm mit malerisch umgeworfenem Mantel, und die er, der Erzählung nach, bittet, ihm die Idee zu einer tragischen Muse zu schenken. Wie die große Künstlerin sich theatralisch auf den Sessel niederläßt, so soll er sie gemalt haben, die Rechte lässig über die Stuhllehne gelegt, die Linke aufgestützt. Der Kopf, der auf der linken Hand leicht ruht, ist wie in momentaner Eingebung emporgehoben und die Blicke starr emporgerichtet. War es wirklich die schöne Sarah, die dem Maler die Idee gab, dann kam sie nicht unvorbereitet zur Sitzung. Sie muß vorher gründlich Michelangelos Propheten und Sibyllen studiert haben. Vermutlich aber war es Reynolds selber, der sie auf diesen Gedanken brachte, der ihr so michelangelesk das Gewand legte und ihr die Haltung des Propheten Jesaias von der Decke der sixtinischen Kapelle soufflierte. Um die Ähnlichkeit voll zu machen, stehen auch hier links und rechts vom Throne im Hintergrunde zwei Jünglinge, nur daß sie nicht allein als Echo der Stimmung in der Hauptfigur wirken, sondern im Zeitgeschmack durch allegorische Zutaten als Genien des Dramas bezeichnet sind. Nicht höchster Naturalismus, sondern Eklektizismus spricht aus diesem vielgerühmten Bildnis zu uns.

Aber wie Reynolds gewaltig das Halbdunkel zu meistern wußte, in großen Licht- und Schattengegensätzen das Bild räumlich vertiefte, läßt uns vergessen, daß Michelangelos Riesenvorbild in den zarteren Formen des 18. Jahrhunderts reproduziert ist. Und sein berühmter Lord Heathfield, der vom Pulverdampf des verteidigten Gibraltar umwoben aus diesem dunklen Fond so wunderbar plastisch und doch in weichen Tönen herausgearbeitet steht, den Schlüssel der verteidigten Stadt pathetisch in der Hand! Wie wunderbar mischen sich bei ihm die Phrase in der Haltung mit redlichster Beobachtung in der Wiedergabe der Gesichtszüge, der etwas gedunsenen Nase, der schwerhängenden Augenlider, der aufgequollenen Formen von Backe und Kinn (Fig. 24).

Nicht umsonst war Reynolds der Mann der Theorie, der Komposition nach den Regeln der Alten, der versuchte, die starke Malweise der großen Venezianer mit der Übermenschenform des Michelangelo und schließlich mit dem Zeitgeschmacke des gemilderten



Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 49.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

[illegible] verrichten ließ. Aber wie wußte er [illegible]
[illegible] Nicht mit jener oft übertriebenen [illegible]
[illegible] im Gerade noch vom Tuch viel mehr [illegible]
[illegible] Allüren, die einfache aber [illegible]
[illegible] gab er seiner Palette [illegible]
[illegible] versichern, daß man der Natur [illegible]
[illegible] nicht in strenger Nachbildung aller [illegible]
[illegible] er eine Steigerung zum [illegible]
[illegible], sondern die Natürlichkeit des [illegible]
[illegible], woher Michelangelos [illegible]
[illegible] ihn zu akademischer, [illegible]
[illegible], eine natürliche Anlage zum [illegible]
[illegible] ihn davor bewahrt, allzuviel von [illegible]
[illegible] gibt er seinen Modellen erhabene
[illegible] er daneben sich wieder voll [illegible]
[illegible] Haltung, glückt ihm zuweilen [illegible]
[illegible] des Ausdrucks und [illegible] Schlichtheit
[illegible] zur Seite stellt. Die bezeichnende
[illegible] der Schauspielerin [illegible] Siddons
[illegible] mit malerisch umgeworfenem Mantel,
[illegible] Idee zu einer tragischen Muse zu schenken.
[illegible] den Sessel niederläßt, so soll er sie gemalt
[illegible] gelegt, die Linke aufgestützt. Der Kopf, der
[illegible] momentaner Eingebung emporgehoben und die
[illegible] die schöne Tragödin, die dem Maler die Idee
[illegible] Sie mag vorher [illegible] Michelangelos
[illegible] oder war es Reynolds selber, der [illegible]
[illegible] das Gewand [illegible] und ihr die Haltung
[illegible] Kapelle soufflierte. Um die Ähnlich-
[illegible] dem Throne im Hintergrunde zwei
[illegible] Stimmung in der Hauptfigur wirken, sondern
[illegible] des Dramas bezeichnet sind [illegible]
[illegible] aus diesem [illegible] Bildnis zu uns.
[illegible] zu meistern wußte, in großen Licht- und
[illegible], läßt uns vergessen, daß Michelangelos
[illegible] Jahrhunderts reproduziert ist. Und [illegible]
[illegible] des verteidigten Gibraltar umwoben [illegible]
[illegible] doch in weichen Tönen herausgearbeitet
[illegible] in der Hand! Wie wunderbar mischen
[illegible] Beobachtung in der Wiedergabe der
[illegible] hängenden Augenlider, der aufgequollenen

[illegible] der Theorie, der Komposition nach [illegible]
[illegible] der großen Venezianer mit der [illegible]
[illegible] mit dem Zeitgeschmacke des [illegible]

Th. Gainsborough, **Landschaftsskizze.**

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 49.



Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Rokoko zu einem Ganzen zu verbinden. Selbst da, wo er die höchste Einfachheit z. B. in der Wiedergabe von Kinderbildnissen walten läßt, fühlen wir doch, daß seine Simplicity nicht eine echte, wie etwa bei Ludwig Richter, sondern eine gemachte, eine künstlerisch gesuchte ist.

Wie die Watteau und Boucher war er ein feiner Kenner der Wirklichkeit, aber doch zu sehr Modemaler einer galanten Zeit, um nicht die Virtuosität des Pinsels noch höher zu schätzen als die ehrliche Treue im Detail. Wenn er in seiner Studie zur Hintergrundsfigur für das Porträt der Mrs. Siddons den Pinsel in leichten schwungvollen Strichen über die Leinwand gleiten läßt, wenn er die schwere Ölfarbe so duftig behandelt, als habe er Pastellstifte zur Hand, dann steht er als ein Zauberer der Malkunst vor unseren Augen. Ein Rubens und van Dyck hätten sich der Bildnisse nicht zu schämen, die er von den Herren und Damen der englischen Aristokratie entwirft. Aber die zartere Färbung, der lichtere Ton mahnt uns daran, daß Reynolds im Jahrhundert des Puders und der Schminke den Bahnen jener großen Vorgänger folgt.

Der dritte aus jenem Gestirn, Thomas Gainsborough (1727—1788), konnte nicht den Ruhm und die Ehre erlangen, die Reynolds als Präsident der königlichen Akademie auf sich häufte. Er war auch seiner Natur nach zum Erstreben solcher Ehren nicht geschaffen. Als Sohn wenig bemittelter Eltern in Southbury in der Grafschaft Suffolk geboren, kam er schon vierzehnjährig nach London auf die Akademie St. Martins Lane, um dann 1746 mit seiner jungen Gattin nach kurzem Aufenthalt im Heimatsorte nach Ipswich und von dort nach Bath überzusiedeln. Erst 1774 geht er nach London. Im Gegensatz zu Reynolds war er eine feine, stille, in sich beruhende Natur. Aufgewachsen in der üppigen Landschaft von Suffolk, hatte er von frühauf mit Stift und Pinsel die großen saftigen Baumgruppen, die weiten Wiesenpläne der Heimat studiert. Denn für jede Stimmung, für musikalische wie für malerische Wohlklänge war er gleich empfänglich.

Reynolds war ein gelehrter, geschickter Verschmelzer der Manier vieler großer Meister, Gainsborough aber Naturmensch. Nicht gesteigerte Größe, sondern empfindsame Schönheit suchte er in seinen Bildnissen. Van Dycks aristokratische Grazie und Watteaus heitere lichte Farben vereinigen sich in seinen Werken, das Nervöse, Feinfühlige und das Elegante beider Künstler läßt er in eigener Empfindung wiederklingen. Er malt nicht die „Idee“ des Menschen, sondern seine farbige Erscheinung, am glänzendsten in jenem berühmten „Blue boy“, jenem Bildnis eines jungen Mannes, das ganz in Blau komponiert ist, und trotz der rokokomäßigen Tanzmeisterhaltung von großer Natürlichkeit, von einer wunderbar geschlossenen, fein gegliederten Form. Auch er wendet die berühmten Coulissenhintergründe van Dyck's, die ziehenden Wolken über dunklen Baumwipfeln, die das Bild senkrecht teilenden Architekturstücke an. Auch er schildert mit modemäßiger Sorgfalt alle Schönheiten der Toilette. Aber in dieser Maskerade verbergen sich weiche, lebenswarme Gestalten, Menschen mit feinen Zügen, mit hellen Augen, mit zum Sprechen geöffneten Lippen. Und nicht nur im Hintergrunde seiner Bilder, sondern auch selbständig, ohne Staffage, gibt er englische Landschaft. Tief berührt hatte ihn jene erwachende Naturfreude, die von englischen Dichtern zuerst zum Ausdruck gebracht wurde, jene Poesie der Heimat, jene Stimmung der rauschenden Wipfel und der sonnenbeschienenen Waldwiesen mit weidendem Vieh. Unermüdlich war er als Knabe schon in der Heimat durch Feld und Hain gewandert und hatte seine Skizzenbücher gefüllt. Seine Farbenskizzen muß man betrachten, die in der breiten weichen Form gemalt sind, wie sie ja der Künstler für die Hintergründe seiner

Porträts brauchte, wo sie mehr als Ton und nicht als hart konturierte Zeichnung wirken sollten. Das ist wahre Natur. Bei der Ausführung aber kamen Gobelintönungen, Stilisierung des Laubes, der Einfluß niederländischer Landschaftsvorbilder oft ungünstig zum Durchbruch.

England besaß zu Gainsborough's Zeiten in Richard Wilson (1740—1782) schon einen berühmten Landschafter, der nach Claude Lorrains Vorbild ideale „Szenerien“ in



Fig. 26. Gainsborough. **Musidora bathing her feet.** London, Nat.-Galerie.

silberner Beleuchtung schuf. Solchen gekünstelten komponierten Bildern setzte nun Gainsborough seine unmittelbar nach der Natur gestalteten Werke entgegen, die in weicher, toniger Behandlung den holländischen Vorbildern überlegen waren.

Reynolds und Gainsborough sind die vielbewunderten Führer einer nationalen englischen Malerschule im Ausgang des 18. Jahrhunderts, neben denen mancher fast ebenbürtige Genosse steht. Da war George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuhler, ein zarter Wiederholer des Meisters, den ein langes Wanderleben schließlich 1773 nach Italien führt, wo er in Emma Lyon, der späteren Lady Hamilton, das Modell findet, das ihm „Ideen“ schenkt, das er

als Magdalena, Sapho u. s. w. verherrlicht. Seit 1775 lebt Romney in London als gesuchter und begehrter Porträtmaler. Neben ihm Sir William Beechey (1753—1839), John Hoppner (1758—1810) und andere, die, wie Lawrence, später unter dem Einfluß des Klassizismus den Duft der Farbe, die malerische Weichheit des Pinselstriches mehr und mehr verlieren und zu trockner, glatter Eleganz übergehen. Der kraftvollste unter diesen Meistern des Porträts war jedenfalls Sir Henry Reaburn (1756—1823), der vielleicht nur, weil er in Edinburg lebte, nicht so viel Beachtung fand, als der großartige Schotte wohl verdient hätte. Denn ihm stand die Kraft eines Tizian und Tintoretto zur Verfügung und dazu eine Palette, die mit ihren Silbertönen des Velazquez würdig. Seine Bildnisse des Lord President Charles Hope oder der Lady Scott Mongrieff sind ebenso ausgezeichnet durch Wahrheit der Zeichnung, als durch energische, satte Farbe.

Porträt und Landschaft waren keineswegs ausschließlich die Themata der englischen Malerei im Ausgange des 18. Jahrhunderts. Schon der Wunsch, es den berühmten Künstlern Italiens gleich zu tun in der Behandlung idealer Themata, im großen Stile, führte dazu, auf großen Leinewanden das Schicksal antiker Helden und Götter, die Gestalten der eigenen geschichtlichen Vergangenheit darzustellen. Doch verhielt sich das englische Publikum offenbar dem gegenüber kühl. Man braucht nur einen Blick auf jene Volkstypen zu werfen, wie sie später Wilkie und die Genremaler schildern, um zu begreifen, daß diese behäbigen Pächter und geldsuchenden Kaufherren dem Schicksale fremder Helden wenig Interesse abgewinnen mochten. Klassische und historische Kenntnisse waren auf enge Kreise beschränkt. Nur soweit die einheimischen Dichter, besonders der englischen Bühne, Shakespeare, Milton u. s. w. ihre Vergangenheit dem Volke nahe brachten, konnte auf Teilnahme gerechnet werden. So hatte Boydel mit seiner Shakespeare-Galerie, die durch den Kupferstich verbreitet wurde, einen ungeheueren Erfolg weit über Englands Grenzen hinaus. Auf äußere Treue der Kostüme und Coulissen wurde dabei noch wenig Gewicht gelegt. Alles trug jene phantastische Tracht, die für die Zopfkunst ganz Europas mustergültig war, eine Art gedrängter Übersicht über die Kostümbestandteile des Mittelalters und der Renaissance, sofern die Ereignisse nach Christi Geburt spielten. Dagegen nackte Beine, einen Rock und stoffreiche Mäntel, wenn es sich um antike Szenen handelte, kurz, jenes bekannte Rezept des kleinen Bühnendirektors: vor Christi Geburt Sandalen, nach Christi Geburt Ritterstiefel. Die Geschichtsmalerei bekannte damals noch ganz offen ihre Herkunft von der Bühne. Berühmte Schauspieler in ihren beliebtesten Rollen darzustellen, war ihr Ideal. In der Malweise und in der Zeichnung hielt man sich an die italienischen Eklektiker, je nach Geschmack wurde Raffael, Michelangelo oder Tizian verdünnt. Die Antike gab man in der Umbildung italienischer Renaissancemaler, wie man auch in der Baukunst sie nach palladianischem Rezepte bearbeitete. In der Farbe herrschte eine bräunliche holländische Sauce mit mehr oder weniger venezianischen oder vlamischen Entlehnungen, die später einer bunten und unerfreulichen Härte weichen mußte.

Hogarths satirische Cyklen konnten natürlich für diese Kunst großen Stiles keine Anregung geben. Auch Gainsboroughs Art war zu persönlich. Aber Reynolds' lehrmeisterliche Natur beherrscht die Generation. Etwas selbständiger traten zwei Amerikaner auf, Benjamin West (1738—1820) und John Singleton Copley (1737—1815). Beide malten zopfige Historienbilder, die heute längst vergessen sind. Beide malten aber auch aus der zeitgenössischen Geschichte Szenen in zeitgenössischem Kostüm, das sie mit Unbefangenheit wiedergaben, obwohl sie den Gestalten, die in den Uniformen stecken, die üblichen heroischen

Stellungen und den Kompositionen die übliche Form gaben. Benjamin West, der 1738 in Springsfield, Pensylvania, U. S. A., aus einer Quäkerfamilie entsprossen war, wußte mit wahrhaft verblüffender Smartheit aus seiner transatlantischen Herkunft Kapital zu schlagen und überall, in Italien wie in England, einen Nimbus um sich zu verbreiten, den er durch hohe Preisnotierungen für seine Bilder dankend quittierte. Schon bald nach seinem Tode war man freilich darüber klar, daß diese hohlen, phrasenreichen Bilder keinen besonderen künstlerischen Wert besaßen. Seine „Verkündigung“, für die er 1766 etwa 66 000 Mark bekommen hatte, konnte man 1840 auf der Auktion Bestri um 200 Mark erstehen, und ähnlich würden seine anderen Werke, wie Orestes und Pylades, die Enthaltsamkeit des Scipio, die Agrippina an der Leiche des Germanikus jetzt zu bewerten sein. Aber als Günstling des Königs Georg III., in dessen Auftrag er religiöse Bilder schuf, wurden ihm



Fig. 27. Benjamin West. Der Tod des General Wolfe.

alle Ehrenstellen übertragen, so 1792 die Präsidentschaft der Akademie, die Verwaltung der königlichen Gemälde u. s. w. Dafür verstand er es auch, der Leidenschaft des englischen Volkes für kriegerische Szenen zu schmeicheln, einer Leidenschaft, der man sich drüben um so lieber hingab, je weniger sie mit dem Blute der eigenen Söhne bezahlt wurde, je mehr man durch Geworbene und womöglich durch deutsche Söldner seine Schlachten schlagen ließ. So malt West die Schlacht von La Hogue, den Vertrag mit den Indiern, und das berühmteste, den Tod des General Wolfe, 1768 in London ausgestellt, durch den Stich selbst bis in die kleinsten deutschen Städte verbreitet (Fig. 27). Man hat diesen theatralischen Szenen mit ihren gesucht zusammengestellten Uniformtypen auch heute noch einen hervorragenden Wert zugeschrieben, als ob nicht schließlich die gemalten Schlachtenberichte der Hofschmeichler Ludwig XIV. ebensoviel historischen Wert, Schadows schlichte Reliefs am Sockel des Ziethendenkmals aber viel mehr Wahrheit enthielten. Etwas ehrlicher, als der Charlatan West, aber doch auch ein von malerischer Bedeutung weit entfernter Künstler war John Singleton Copley (1737

bis 1815), ein Engländer, aber in Boston (Amerika) geboren, wo er als Porträtmaler Bedeutung erlangt hatte, ehe er 1774 auf dem Umwege über Italien nach London ging. Hier malt er neben den üblichen Historien auch den Tod des Lord Chatam und, wodurch er noch bekannter wurde, den Tod des Majors Pierson bei der Einnahme von St. Helier auf Jersey, der, wie Wests „Tod des General Wolfe" der Verbreitung durch den Kupferstich seine große Beliebtheit verdankt. Schwächer waren James Northcote's (1746—1831) genrehafte Shakespeare-Illustrationen, und Robert Smirke's (1752—1845) etwas farblose zahme Bilder zu Shakespeare und Don Quichotte. Vielleicht darf man auch noch den theatralisch klassizierenden John Opie (1761—1807) hier einreihen, dessen Ermordung des David Rizzio (1787), oder Jakob I. von Schottland dem Behagen an schrecklichen Moritaten Rechnung trugen. Unter den in England tätigen Ausländern ist Angelika Kauffmann beachtenswert, ferner der Maler und Radierer Giambattista Cipriani (1726 bis 1785), den Chambers 1755 nach London importierte. Seine süßlich klassizierenden Bilder waren allgemein beliebt und wurden durch F. Bartolozzi (1728—1813) zum Teil in weicher Punktiermanier gestochen.

Der phantasiereichste dieser eklektisch klassizierenden Meister war James Barry (1741—1806), ein temperamentvoller Irländer, den der Ruhm Michelangelos und das mißverstandene Vorbild der Antike zu einer gräulichen Anhäufung wilder Muskelmänner fortriß. In Dublin hatte er 1763 die Bekehrung und Taufe der Könige von Leicester ausgestellt. Durch Edmund Burkes Vermittlung kam er nach London und Italien und sieben Jahre nach seiner Rückkehr begann er dann in der Arts Society jene sechs Riesenkompositionen von 14 Meter Länge und fast 4 Meter Höhe, die symbolisch die Fortschritte der Menschheit (human culture) versinnbildlichen sollten und kühn Antikes und Modernes, Orpheus, Ceres, Bachus und die olympischen Spiele mit dem Triumph der Themse, die Preisverteilung in der Arts Society mit dem Elysium verbanden. Er trug ein hohes Selbstvertrauen in sich und starb, im Streite mit aller Welt, elend und in Kümmernis, aber im stolzen Glauben, die größten Künstler aller Zeiten besiegt zu haben. Ähnliche klassizistische Allegorien malte Thomas Stothard (1755—1834), so z. B. im Treppenhaus zu Burghley House die „Unmäßigkeit" in Riesendimensionen. Sonst ist Stothard auch als romantischer Illustrator und durch seine „Procession of the Canterbury Pilgrims" berühmt geworden.

Der reine Hellenismus kündigt sich, wie in der Baukunst und Plastik, so auch in der Malerei bereits neben dem eklektischen Neuklassizismus an, wird aber stark mit romantischen Anschauungen vermischt. Für die „unkeusche Nacktheit" der Antike war im nüchternen und prüden England wenig Raum. Höchstens durfte man sie so wesenlos und unfleischlich darstellen, wie es Gavin Hamilton (1730—1797) und John Flaxman (1755—1826) taten, die ersten Vertreter des beginnenden Hellenismus in England. Als Sohn eines Bildhauers hatte Flaxman den väterlichen Beruf ergriffen, war aber mehr zeichnerisch als plastisch veranlagt. Autodidaktisch hatte er sich nach antiken Gipsabgüssen gebildet, jahrelang in Wedgwoods Töpferei gearbeitet und hier, wie später (1787) in Italien eifrig die antiken Vasenbilder studiert. Man kann seinen Linearkompositionen zu Homer, Hesiod und Dante Reinheit der Linie und reiche Phantasie nicht absprechen. Er ist klassischer, aber auch trockener als Canova und leider weit entfernt von dessen fabelhafter Naturkenntnis. Auch bewahren seine Gestalten, wenigstens in den Stichen, in denen sie verbreitet wurden, zopfige Proportionen und Geziertheiten. Ohne Hintergrund, ohne Licht

und Schatten, möglichst ohne Überschneidung und Verkürzungen ahmen sie die durch bestimmte technische Vorgänge bedingte Darstellungsweise griechischer Vasenmaler in gesuchter Beschränktheit nach (Fig. 28).

Gerade darum war er aber der rechte Mann für die Dekorationen der von Josiah Wedgwood ausgeführten Imitationen antiker Gefäße, und an dem merkwürdigen Aufschwung dieses Zweiges der englischen Kunstindustrie hat Flaxman seinen vollen Anteil. Josiah Wedgwood (1730—1795) hatte nach langem Wandern und Arbeiten endlich 1763 bei Stock-upon-Trent die von ihm mit dem klassischen Namen „Etruria" belegte Töpferei begründet. Er verbesserte die technischen Verfahren und erfand 1781 die berühmte Jaspermasse, eine aus Schwerspat, Töpferton u. s. w. hergestellte Mischung, die im Brande sehr hart wird. Sie ließ sich in den verschiedensten zarten, pastellartigen Tönen färben, besonders in jenem charakteristischen Stahlblau, Schiefergrau und Mattgrün, mit dem die aufgelegten weißen Reliefs so duftig zusammengehen. Flaxman war als Leiter des Bildhauerateliers

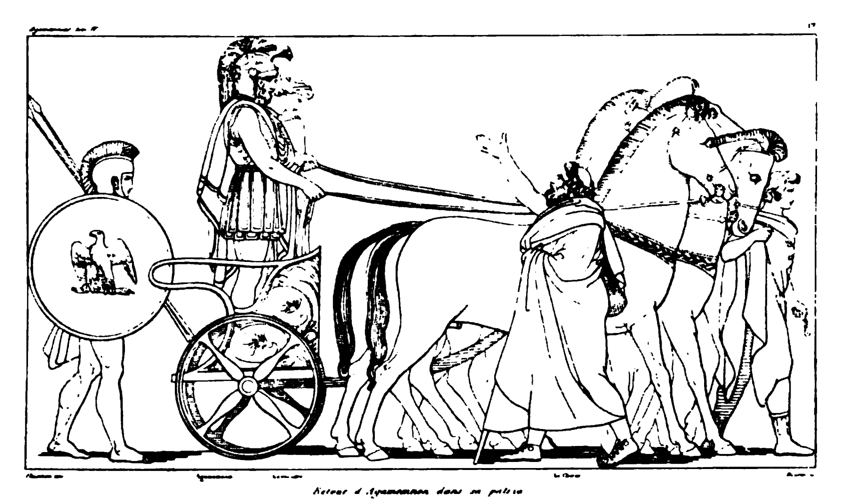


Fig. 28. Flaxman. Homerische Szene (Rückkehr des Agamemnon).

von Etruria der Schöpfer dieser schönen, anmutigen Reliefs, die aus Hohlformen abgegossen, auf den Körper des Gefäßes aufgedrückt und gebrannt werden. Klassische Vasenbilder, antike Sarkophagszenen und Gemmenabdrücke wurden mehr oder weniger frei wiederholt und mit zopfiger Grazie reizend umkleidet. Die Wedgwoodware eroberte sich die ganze Welt, wurde überall auf dem Kontinent nachgeahmt, selten erreicht. Später erfreute sich das bemalte und bedruckte Steingut von Staffordshire einer gleichen Beliebtheit.

Wie die romantische Architektur ihren Ausgang von Schottland nahm, so sind auch zwei Schotten die Begründer der romantischen Malerei. Alexander Runciman (1736 bis 1785) hatte zwar in Rom studiert und die Formen der klassizistischen Schule angenommen. Aber daheim schmückte er Sir James Clerks Schloß Pennycuick mit Darstellungen aus Ossian, während sein Bruder John Runciman (1744—1768) mit einer Szene aus König Lear in die Reihe der Shakespeareillustratoren eintrat.

Nicht minder phantasiereich, aber viel lebensvoller ist der Schweizer Heinrich Füßly, der sich in England Fusely nannte (1742—1825), Sohn des Kunstgelehrten Johann Kaspar Füßly aus Zürich und Bruder des Hans Rudolf Füßly. Ihn hatte die deutschromantische Dichtung, Klopstock und die Schweizer, früh beeinflußt. Ein Zufall führte Füßly nach London,

wo er als Schüler von Reynolds eine tüchtige malerische Grundlage sich erwarb und dann in Rom weiterstudierte. Winckelmann, der sich einst begeistert über ihn ausgesprochen, war schon ermordet, als Füßly 1772 dort ankam. Nach längerem Aufenthalt kehrte der feingebildete und geistvolle Mann nach England zurück, um jene Mischung von Michelangelo und Vasenbild, wie sie etwa Carstens besaß, zu popularisieren. Aber er blieb dabei Phantast und Romantiker, auch trotz schwacher Farbe wenigstens soweit Maler, daß er effektvoll auf Licht und Schatten komponiert. Im Thema sucht er das Kühne und Schauerliche, ohne Rücksicht ob antik oder modern. Neben den Gracchen malt er Szenen aus Shakespeare's Macbeth, oder Titania mit dem Esel aus dem Sommernachtstraum (London, Nationalgalerie). 1782 stellt er in der Royal Academy jenes heute wieder gewürdigte grausig-phantastische Bild des Alpdrückens aus und 1789 malt er auf einer Riesenleinewand die „Schatten der Unterwelt". Nebenbei sucht er den Engländern deutsche Gelehrtheit durch Übersetzungen von Lavater und Winckelmann nahe zu bringen, durch Vorlesungen über die Geschichte der Kunst sein weit vorauseilendes freies Kunsturteil den Hörern mitzuteilen. Nach dem Urteil der Zeitgenossen hat der Stürmische vergebens nach Klarheit gerungen. Winckelmann schreibt trotz aller Bewunderung von ihm: „In seinem Gehirn drängt ein nordischer Hexensabbat von Gestalten und Szenen des Grauens, des Ungeheueren, des Wahnsinns, der Traum und Geistersphäre". Das war das ungerechte Urteil eines Klassizisten über den Romantiker, der es wagte, Michelangelos Vorbild kraftgenialisch zu bearbeiten und sich als einer der wenigen individuellen Maler jener Zeit erwies.

Noch ausgesprochener literarisch-romantisch begabt war William Blake (1757—1827), der wunderlich Phantastische, trotz ungenügender Jugendbildung so mystisch Geheimnisvolle. Die einen, wie sein Biograph Dante Gabriel Rossetti, erklären ihn für einen der tiefsinnigsten Geister aller Zeiten, die anderen für einen kompletten Narren. Sicherlich hat er mehr von ersterem als von letzterem an sich. Er war einer der wenigen Menschen, die ihre Phantasie ausleben, die in äußerer Dürftigkeit ausschließlich von inneren Schätzen zehren, einer jener Glücklichen, die in dem Grenzgebiet zwischen Vernunft und Irrsinn behaglich hausen. Indem er dort seinen wundervollen Phantasien Audienz gibt, kann er die menschlichen Albernheiten und Plattheiten gelassen entbehren. Man hat darüber gespottet, daß er behauptete, seine Gedichte wie seine Bilder seien nicht von ihm geschaffen, sondern nach dem Diktat höherer Mächte entstanden. Als ob nicht wirklich jedes echte Kunstwerk Produkt einer Art Schaffensraserei, Resultat einer Inspiration sein müßte. Und wenn er erzählt, daß Dante, Homer, Christus und Sokrates kamen, um ihm zu Bildern zu sitzen, so mag das einem braven Beamten sonderbar erscheinen, auf dessen Bureau nachweislich solcherlei Gestalten niemals sich einzufinden geruhen. Aber jeder echte Künstler müßte mit ein wenig Phantasie ohne weiteres die Richtigkeit dieser Behauptung verstehen. Seine Seele schämte sich eben nicht, ihre Träume in unverhüllter Schönheit auch dem alltäglichen Besucher zu offenbaren, so wenig wie er selbst sich schämte, als ein Besucher ihn und seine Gattin im Atelier hüllenlos überraschte. Sie stellten sich dem Erstaunten als Adam und Eva vor, das heißt als Menschen im Naturzustande. Sicherlich das beste, was sie in solchem Augenblick tun konnten.

Schon seit seinem zwölften Jahre schreibt Blake Verse. 1787 gibt er seine Gesänge der Unschuld (Songs of Innocence) heraus. Er schreibt seine Visionen bald in Worten, bald in Bildern nieder, oft beides vereinend. Wenn er etwa grade den Besuch Dantes empfängt, so läßt er des großen Italieners machtvolle Verse zu Bildern, zu Illustrationen des Inferno werden. Natürlich, daß ein solcher, nur in Schönheit der Gedanken schwelgen-

der Künstler vor der Deutlichkeit der Dinge, vor der allzuklaren und realistischen Durchbildung warnte, die notwendig dem Spiel der Phantasie Schranken errichtet. Natürlich, daß er einfache Zeichnung, streng stilisierte Fresken, primitive Formen, wie sie die Kunst vor Raffael besaß, für adäquate Ausdrucksmittel seiner Visionen halten mußte, daß er dagegen Tizian, Rembrandt und Correggio als Meister, die für die Schönheiten der sinnlichen, nicht der rein geistigen Welt die Ausdrucksmittel schufen, ablehnte.

Daß es Blake ernst war mit seinen Träumen, daß er nicht ein Schaumschläger war, der mit eklektischen Launen verwirren und zum Kaufe reizen wollte, beweist sein bescheidenes, entbehrungsvolles Dasein. Man wird gut tun, diesen Maler, der wirklich die Welt in Bildern sah, der auch geschichtliche Dinge poetisch umschrieb, wie sein Bild in der National-Galerie (Pitt, den Behemoth führend) beweist, nicht für einen ausgemachten Narren, sondern für einen echten Poeten zu halten; für einen Poeten der Griffelkunst, nicht für einen Maler, denn zu letzterem fehlte ihm ja das Notwendigste, das Bedürfnis, sich in Farben auszusprechen. Sein Bestes gab er in Zeichnungen, die zum Teil leicht getuscht waren. So in den Illustrationen zu Dante, zu Miltons verlorenem Paradies, zum Buche Hiob. Die letzteren erzielten kürzlich auf einer Auktion rund 110 000 Mark, ein Beweis, daß der einst so verlachte Malerpoet doch der Nachwelt mehr bedeutet, als den Mitlebenden.

Der englischen Literatur und bildenden Kunst hat es also Europa zu verdanken, daß trotz der gewaltigen antikisch-romanischen Hochflut doch der romantisch-germanische Geist im Ausgang des 18. Jahrhunderts nicht unterging.

---

b. Deutschland.

Der dreißigjährige Krieg hatte den Strom deutscher Kunst zwar nicht völlig versiegen lassen, aber doch so weit ausgetrocknet, daß es starker ausländischer Zuflüsse bedurfte, um ihm wieder Bedeutung zu geben. Die einheitliche Entwicklung des politisch und religiös gespaltenen Volkes war völlig aufgehoben, es gab keinen geistigen Mittelpunkt, keine Hauptpflegestätte der Kunst, nicht einmal Meister, die als überragende Persönlichkeiten eine Schule mit dauerndem und weitreichendem Einfluß gegründet hätten. Deutschland war vielleicht nicht ärmer als früher an schöpferischen Kräften, aber die elenden politischen und sozialen Verhältnisse ließen keine Schule gedeihen, ließen die kräftigsten Keime nach kurzer Blüte wieder vertrocknen. Nachdem im 17. Jahrhundert vorwiegend Italiener, Franzosen und Holländer in Deutschland gebaut, gemalt und gemeißelt, treten erst gegen Ende desselben und im Beginn des 18. nationale Künstler von Bedeutung hervor. Auch sie hatten ihre Erziehung im Auslande erhalten, wirkten in den verschiedenen Formen der Barockkunst, die sie in Rom, Paris oder Amsterdam erlernt hatten. Dennoch wußten diese Männer, wie der Wiener Fischer von Erlach, der Dresdener Pöppelmann, Schlüter in Berlin nicht nur unvergängliche Bauten zu gestalten, sondern ihnen auch den Stempel ihrer Persönlichkeit, ja nationaler Eigenart aufzuprägen.

Die Werke dieser Barockbaumeister entstanden vorwiegend im Beginn des 18. Jahrhunderts und das Barock lebte in Deutschland und Österreich noch lange nach, besonders wo italienische Künstler überwogen. Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts findet daneben Régence und Rokoko in Deutschland Eingang. Dieser „Gusto der Rocaillen" mußte ja mit seiner phantastischen Willkür hier besonders fruchtbaren Boden finden. Er wird von den deutschen Künstlern in oft bizarrer Launenhaftigkeit fortgebildet. Die Einzelheiten werden

derber, oft plumper als in Frankreich gestaltet, die naturalistischen Motive, die Muscheln und Tropfsteinformen werden reichlicher angewandt, das ganze Spielwerk der Rokokodekoration wuchert üppiger, oft etwas barbarisch umgestaltet. Der Stil war hier nicht aus eigenem Schaffen langsam erwachsen, sondern fertig von außen hereingebracht, durch zahlreiche Kupferstiche und Handzeichnungen schnell verbreitet, aber als eine Kunst aus zweiter Hand nicht immer verstanden. Gerade die Übertreibungen und Absonderlichkeiten wurden als das Auffallendste zuerst aufgegriffen.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet auch der Zopfstil und daneben die von England importierte neuklassizistische und romantische Kunst Eingang, wodurch das Bild der deutschen Architektur noch buntscheckiger, regelloser, der deutschen Landkarte noch ähnlicher wird. Erfreulich ist bei alledem nur die geradezu erstaunliche Baulust trotz aller Wirrnis, so daß neben den größeren Residenzen, wie Wien, Dresden, München, Berlin, auch eine Menge kleiner und kleinster Fürstensitze gerade in dieser Zeit die oft heute noch bestimmende baukünstlerische Erscheinung empfangen.



Fig. 29. Pöppelmann. Westlicher Pavillon des Zwingers in Dresden.

In Dresden entfaltete August der Starke (1694—1733), der König von Polen und Sachsen, höchste Pracht in bewußtem Wetteifer mit dem Hofhalt Ludwigs XIV. Für ihn schuf D. Pöppelmann (1662—1736) jene großartige Dekoration des Zwingerbaues (1711—1722), in der alle Freiheit und tolle Schönheit italienischer Barockkunst lustig wuchert und jene Stimmung vorweg genommen wurde, die bald darauf in Frankreich das Rokoko gebar (Fig. 29). Aber was rokokomäßig am Zwinger uns anmutet, die geniale Ungebundenheit der Dekoration, der malerische Schwung und die reizvolle Kühnheit der Einzelformen, das ist Pöppelmanns eigenster Besitz, nicht hirnlose Nachahmung fremder Schönheit. Neben diesem Genie des Überschwenglichen stand Georg Bähr, der Ratszimmermeister von Dresden (1666—1738), ein ernster, strenger Mann, ein deutscher Grübler. In seiner Frauenkirche gestaltet er das Ideal der evangelischen Predigtkirche als einer strengen Zentralanlage von einfacher und doch großartiger Wirkung. Neben die rauschende Pracht von Pöppelmanns launigen Einfällen stellt er die ernste Stärke des aus wuchtigen Quadern massig getürmten Kuppelbaues. Beide waren, jeder in seiner Weise, innerhalb der herrschenden Formen zu persönlichem Stile und eigenem Ausdruck gekommen. Aber man folgte in Dresden weder dem einen, noch dem anderen, weder dem Kühnen noch dem Strengen, sondern kehrte zurück zur bequemen Nachfolge fremder Vorbilder.

Denn August III. (1733—1763), obwohl ein feiner Kenner und Kunstfreund, nahm nicht mehr jenen persönlichen Anteil an der Baukunst, den sein Vorgänger gehabt. Auch stand er ganz unter dem Einflusse der Italiener, die Oper und Kirchenmusik, Malerei und Architektur beherrschten, dabei aber schon zu maßvollerem Schaffen neigten. Eine königliche Verordnung von 1733 wendet sich gegen Pöppelmanns Überschwenglichkeiten. Alle diejenigen fanden Gehör, die in irgend welcher Form nüchterne Strenge anboten. Longuelune, ein De Bodt=Schüler, entwickelt in der Fassade des japanischen Palais die akademisch=französische Bauweise, von der auch der Dresdener Architekt Knöffel (1686—1752) beeinflußt erscheint, der aber für die Innenräume das französische Rokoko anwendet. So in den Bauten für den Grafen Brühl, an dessen Palais in Dresden (1737), den Schlössern Nischwitz und Pförten, Groß=Zedtlitz und Hubertusburg.

Selbst ein maßvolles römisches Barock kommt noch einmal durch den Italiener Chiaveri (1669—1770) beim Bau der Dresdener Hofkirche (1738—1751) zur Geltung, an diesem letzten Barockbau auf deutschem Boden, der noch die Kreuzkirche von J. G. Schmidt (begonnen 1764) beeinflußt.

Endlich ersteht in Krubsacius (1718—1790), dem Landbaumeister und Professor an der Dresdener Akademie, ein beredter Verfechter des Neuklassizismus, der durch seine Schriften von Einfluß wurde und aus eigenem Studium der Antike Rückkehr zur Natur und zur schlichten Schönheit fordert. Daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und Ebenmaßes geübt wird, auch ohne Bildhauerei und Malerei einnehmend und schön sein kann, suchte er in seinen späteren Entwürfen zu beweisen, die edlen Verhältnisse der Antike lebendig zu machen. In seinen „Gedanken über den Geschmack von Verzierungen" (1759) kommt auch er zu der Lehre von der natürlichen Schönheit griechischer Baukunst, von der Notwendigkeit, daß Vernunft und Ordnung herrsche und die Regeln der Schönheit bei den Alten zu suchen sind. Der Leipziger Maler Oeser (1717—1799) und der Dresdener Professor Hagedorn (1713—1780) unterstützten Krubsacius, dessen ausgeführte Bauten, wie die Paläste der Prinzen Anton und Xaver, Schloß Otterwisch und das Dresdener Steuerhaus allerdings noch weit von jener reinen Antike entfernt waren, die er in seinen Schriften empfahl.

Berlin hatte unter dem großen Kurfürsten ganz dem Einfluß der holländischen Kunst offen gestanden. Der Nachfolger, Friedrich I. (1686—1713), der Preußen zur Würde eines Königreichs erhob, suchte seine Residenz durch großartige Bauten anderen ebenbürtig zu machen. Durch Blondel und Nehring fand der holländisch=französische Klassizismus Eingang, bis endlich Andreas Schlüter (1664—1714), der Erbauer des Berliner Königsschlosses (1699—1713), sich als starke und eigenartige Persönlichkeit offenbarte. Roms gewaltige Baugesinnung schien in ihm wieder aufgelebt zu sein. Dem alten kurfürstlichen Schlosse an der Spree setzte er den neuen Monumentalbau in wuchtigem Barock vor, und wußte ihm, besonders im ersten Innenhof, durch reiche Gliederung eine große und malerische Wirkung zu sichern (Fig. 30). Sein Nachfolger Eosander neigte wieder zu strengerem französischen Klassizismus. Dann aber wurde die Entwicklung völlig unterbrochen durch das harte Dazwischentreten Friedrich Wilhelms I., der die Kunst aus Staatsraison betrieb oder um das Podagra darüber zu vergessen. Die Ausbildung eines preußischen Baustiles mußte er hintansetzen, um vorerst dem Staatsbau solide Fundamente zu geben.

Große Hoffnungen knüpften sich für Kunst und Künstler an den Regierungsantritt Friedrichs des Großen. Aber sein Regiment war wiederum ein ganz persönliches, zum Heile

des Staates, zum Schaden der Kunst. Selbständig und national konnte diese nicht werden, wenn auch das von außerhalb Entlehnte zuweilen eigenartige Züge trägt, so daß man nicht von einer preußischen, wohl aber von einer friedericianischen Kunst in dieser Zeit sprechen kann. Daß der Nationalheld Friedrich in allen wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen international und vorwiegend französisch zu denken gewohnt war, ist bekannt. Auch die Künstler, die seine Wünsche auszuführen berufen wurden, waren teils Franzosen, teils in Frankreich, Italien oder Holland herangebildete Männer.

Die Bautätigkeit Friedrichs II. beschränkt sich im wesentlichen auf die Residenzstädte Berlin und Potsdam. Noch als Kronprinz gewann er in Rheinsberg Wenzeslaus von Knobelsdorf (1697—1753) zum Freunde, einen ehemaligen Offizier, der ein hübsches



Fig. 30. Schlüter. Hoffassade des Berliner Schlosses.

Talent für die Malerei besaß und architektonische Studien zunächst bei Berliner Baumeistern, dann in Italien und Frankreich gemacht hatte. Als Friedrich der Große König geworden, nahm er mit voller Energie den Ausbau seiner Residenz Berlin in Angriff und ließ das Projekt eines Friedrichs-Forums durch Knobelsdorf bearbeiten. Er begann 1743 mit der Erbauung eines neuen Opernhauses. In Rom hatte Knobelsdorf die strenge palladianisch klassizistische Richtung bevorzugt und die Fassade des Opernhauses zeigte daher an der schmalen Front einen sechssäuligen Portikus mit Giebel. Sie zeichnet sich aus durch die Reinheit und Eleganz der Behandlung und wirkt wie eine Vorahnung des späteren Hellenismus. Daß Knobelsdorf aber auch die dekorativen Künste des Rokoko völlig beherrschte, bewies er bei dem Schmuck der Innenräume des Potsdamer Stadtschlosses. Lebhaften Anteil nahm der König an dem Bau des kleinen Lustschlosses Sanssouci. Als einfaches Sommerhaus geplant, wurde es später der Lieblingsaufenthalt des Helden, bei aller Beschränktheit der Räume

doch die Stätte geistvoller Geselligkeit, heiterer Tändelei, aber mehr noch ernstester Arbeit. Der eingeschossige Bau zeigt einen mittleren Kuppelsaal mit Flügelbauten. Die Südfassade wurde dem Wunsche des Königs gemäß durch Karyatiden-Pilaster dekoriert. Die Nordfassade, der im flachen Halbkreis eine Säulenkolonnade vorgelegt ist, zeigt die strengeren, von Knobelsdorf bevorzugten klassizierenden Formen (Fig. 31), die auch bei der Innendekoration des runden Mittelsaales wiederkehren, während alle übrigen Räume in elegantestem Rokoko reich, aber mit gutem Geschmack ausgestattet sind. Niemals wurde Knobelsdorf roh oder überladen, vieles, wie der ganz mit Holzwerk verkleidete Eckpavillon der Bibliothek, gehören zu den feinsten Erzeugnissen des deutschen Rokoko (Fig. 32). So war das Schlößlein Sanssouci, bescheiden in Grün gebettet, ebenso bezeichnend für das Wesen des Königs, der hier residierte, wie Versailles für den Sonnenkönig Ludwig XIV. In einsamer Höhe stand es fern dem menschlichen

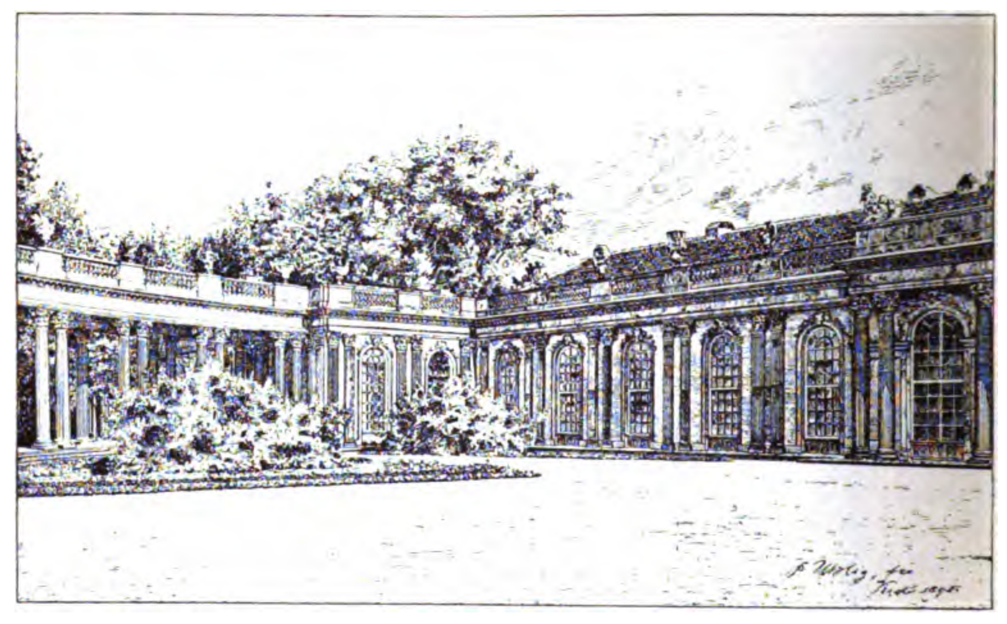


Fig. 31. Knobelsdorf. Schloß Sanssouci bei Potsdam.

Treiben, das Haus eines philosophischen Einsiedlers, der doch luxuriös und künstlerisch fühlte. Während des Baues (1745—1747) hatten die Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Architekten und seinem Bauherrn leider derart sich zugespitzt, daß Knobelsdorf freiwillig aus dem königlichen Dienste schied. Mit ihm verschwand der einzige wirklich hervorragende Architekt Berlins in jener Epoche. Seitdem behalf sich Friedrich meist mit Ingenieuroffizieren, die nach allerhöchstem Befehl Kunst machten. Es wurde Regel, daß für alle Staats-, aber auch für Privatbauten Friedrich aus einem der zahlreichen Abbildungswerke der Zeit ein Muster angab, das bei der Ausführung und zwar meist in verkleinerter und verkürzter Form befolgt werden mußte. Holländische, englische, italienische Werke wurden zu Rate gezogen. Von Berliner Baukunst war nicht mehr die Rede. Die Ausführung hatte meist Kastellan Boumann (1706—1776), ein holländischer Maurermeister, den der König von seinem Vater geerbt hatte und der keine Künstlerlaunen kannte, dafür aber Subordination. Neben ihm wirkte Bühring. So entsteht das Potsdamer Rathaus als eine verkümmerte und entstellte Wiederholung von Campens Amsterdamer Stadthaus, die Hedwigskirche als eine ärmliche

Replik des Pantheon und der Santa Maria Rotonda zu Rom, das Invalidenhaus, der neue Dom, das Palais Prinz Heinrich (jetzt Universität), die Gemäldegalerie von Sanssouci u. s. w.

Erst nach dem siebenjährigen Kriege glückte es Friedrich dem Großen, wieder einen Künstler als Bauleiter zu gewinnen, nämlich Gontard (1731—1791), einen geborenen



Fig. 32. Schloß Sanssouci. Bibliothekzimmer.



Fig. 33. Die Communs am Neuen Palais zu Potsdam.

Mannheimer, der aber seine Studien unter Blondel in Paris gemacht hatte und aus den Diensten der Schwester Friedrichs des Großen, der Markgräfin von Bayreuth, zum König kam. Der vielgewandte und vielgewanderte Mann führte in Berlin den französischen Louis XVI.-Stil ein. Aus Gründen der Staatsraison begann der große König unmittelbar nach dem schweren Kriege den Bau eines riesigen Palastes, des sogenannten Neuen Palais bei Potsdam, das offenbar in erster Linie dazu bestimmt war, der erstaunten Welt zu zeigen, wie wenig Preußen in seinen Mitteln erschöpft sei. Nach holländischen und englischen Vorbildern wurde der Bau aus Backstein ausgeführt mit Hausteingliederungen. Die durch drei Risalite belebte Fassade, durchlaufend mit Pilastern geschmückt, mit einer zopfigen Kuppel bekrönt, war reiner Fassadenbau, ein Blender. Im Innern, das ohne bemerkenswerte Raumentwickelung ist, überwiegt bereits die Zopfdekoration und der Marmorsaal z. B. wird ganz im „naturalistischen Geschmack" mit Steinen und Muscheln gepflastert, mit Grottenbildungen geziert (Fig. 34). Die monotone Fassade wird aber sehr geschickt in ihrer Wirkung gefördert, indem Gontard zwei gegenüber gelegene Dienstgebäude (die sogenannten Communs) durch Anlage eines stattlichen Mittelportals mit halbrunden Flügelhallen so mit dem Hauptbau in Beziehung setzt, daß ein großer malerischer Effekt erzielt wird (Fig. 33). Ganz ausschließlich einem solchen dekorativen Effekt dienten die beiden Kuppelbauten, die Gontard in Berlin auf dem Gensdarmenmarkte vor zwei dort belegenen kleinen Kirchen errichtete. Aber dieser Zweck wurde glänzend erfüllt, denn die Türme beherrschen den weitläufigen Platz in großartiger Weise. Gontard legte auch am Spitteltor und am Königstor Kolonnaden an, von denen die Königskolonnaden heute noch inmitten des Großstadtverkehrs eine bedeutende Wirkung aufweisen. Gontards Schüler, Georg Christian Unger (1743—1802), verfällt wieder dem Kopieren und errichtet frei nach Fischer von Erlach die Königliche Bibliothek in barocken Formen. Der König sorgte auch beim Bau der Bürgerhäuser für monumentale Wirkung. Allerdings kam ausschließlich die Fassade in Betracht, so daß mehrfach zwei oder drei kleinere Häuser zusammengezogen und ihnen eine gemeinsame Prunkfassade, natürlich in billigem Verputz, vorgelegt wurde, wofür sich die erbosten Bürger zuweilen rächten, indem jeder seinen Fassaden-

teil mit einer anderen Farbe streichen ließ. Nur bei wenigen Bürgerhäusern, wie z. B. dem Rokokohaus des Münzjuden Ephraim, wurde eine solidere Durchbildung erreicht. Der unbeugsame Wille des Königs siegte schließlich über alle Hindernisse und wenn er feierliche Auffahrten hielt und fremde Gesandtschaften empfing, dann hatte er das Bewußtsein, daß wenigstens dem äußeren Anscheine nach, so weit sein Arm gereicht, Berlin dem Fremden sich als Großstadt darstellte. Und das war Friedrichs Ziel gewesen. Vielleicht hätte sich damit mehr Eigenart verbinden lassen. Vielleicht — aber wer die geringen Mittel des damaligen Preußen bedenkt, wird milde richten. Der bauliche Charakter Berlins wurde noch für ein Jahrhundert weniger durch die gewissenhafte Tätigkeit Schinkels und seiner Schule als durch die flotten dekorativen Arbeiten der friedericianischen Epoche bestimmt. Dafür war das Resultat dieser Bautätigkeit allerdings in strengerem architektonischen Sinne ein wenig erfreuliches, indem es an Stelle der Entwickelung der Persönlichkeit und eines eignen Stiles einen in großem Maßstabe betriebenen Eklektizismus setzte, an das Arbeiten mit unechtem Material, an oberflächliche Behandlung gewöhnte. So bedeutet Friedrichs Wirken für die preußische Kunst wenig, für Berlins sonstige Interessen außerordentlich viel. Hatte er doch auch das Kunstgewerbe systematisch und erfolgreich nach französischem Vorbilde gefördert. Die Innendekoration und das Mobiliar der Schlösser wurde großenteils von einheimischen Künstlern, wie Melchior Kambly und anderen gefertigt und zeigt oft eine charakteristisch deutsche, derbe und vollsaftige Umbildung der französischen Vorlagen. Die Charlottenburger Porzellanmanufaktur durfte sich mit jeder anderen messen.

Umfangreicher und erfreulicher war die Bautätigkeit, die sich in Wien unter Leopold I.



Fig. 34. Marmorsaal im Neuen Palais zu Potsdam.

(1658—1705), unter Joseph I. (1705—1711) und Karl VI. (1711—1740) entfaltete. Mit dem Kaiserlichen Hof wetteiferten die fürstlichen und adeligen Herren in der Errichtung stattlicher Paläste und in Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723) erstand ein Architekt, der wie Schlüter und Pöppelmann die erlernten Kunstformen in eigenem Geiste behandelte. In der St. Karl Borromäus-Kirche schuf er einen Bau von großartiger, dekorativer Schönheit (Fig. 35), der Hofburg gab er durch die Errichtung der Reichskanzlei, der Winter-Reitschule und der Hofbibliothek den Charakter, dem auch die späteren Anbauten sich fügen mußten. An Schloß Schönbrunn, im Palaste des Prinzen Eugen, im Palaste Trautson und weiterhin in seiner Geburtsstadt Prag am berühmten Palais Clamgallas wußte er die großräumige Pracht der italienischen Barockkunst genial zu verwerten. Zugleich wirkten Lukas von Hildebrand (1668—1745) und Prandauer († 1727) im Sinne des Barock. Nur schwer fand neben der überwältigenden Größe und Massenhaftigkeit dieser Bauten und nur spät das Rokoko für die Innendekoration Einlaß. Schließlich kam durch Hohenberg von Hetzendorf (1732—1790) die schlichtere Zopfkunst in edler und maßvoller Form, französisch beeinflußt, zur Geltung; im Palast Fries (Pallavicini, 1784) strenger gestaltet, in der reizenden Dekoration des Schönbrunner Parkes, in der Gloriette (1775) freier und anmutiger.



Fig. 35. St. Karl Borromäus-Kirche in Wien.

Die Residenz der Wittelsbacher, München, hatte schon in der Barockzeit durch Effner und Cuvilliès in Nymphenburg und Schleißheim wirkungsvolle Schloßbauten, daneben Paläste, wie den Preysingschen erhalten. Cuvilliès und Zimmermann werden dann die Herolde des Rokokostils, der bei der Amalienburg und in den Zimmern der Residenz zur Anwendung kommt. Neben den bayerischen Kurfürsten sind es die geistlichen Herren, besonders die Glieder der Familie Schönborn, die in unerschöpflicher Baulust ihre Residenzen schmücken. Franz von Schönborn, der Würzburger Bischof, fand in Johann Balthasar Neumann (1687—1753) einen hervorragenden Architekten, der das weitläufige Würzburger Schloß (begonnen 1720) zu einem der schönsten Fürstensitze Deutschlands schuf, der für Damian Schönborn, den Bischof von Speyer, das einfacher, aber eleganter dekorierte Schloß zu Bruchsal erbaute und für Franz von Schönborn das Bamberger Bischofsschloß und die Residenz Pommersfelden. Auch die glänzendsten Beispiele kirchlicher Rokokodekoration, die Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen mit dem berühmten Gnadenaltar und die Kirche zu Gößweinstein errichtete er. Es ist hier nicht notwendig, die Masse der Rokokoschlösser in Süddeutschland und am Rhein aufzuzählen, die vielfach in ihren letzten

Baustadien bereits im französischen Zopfstil geschmückt werden. Auch der Neuklassizismus kam schließlich durch französische Vermittelung zur Anwendung. Michel d'Ixnard aus Nîmes (1723—1795) errichtet in Nachahmung des Pantheon die Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald, ferner streng klassische Schloßbauten in Koblenz und Trier, das Wohnhaus der Herren von Sickingen zu Freiburg i. B. (1773), die Bibliothek des Collège royal zu Mühlhausen (1781), den Chor des Münsters zu Konstanz. Ixnards Entwurf für St. Blasien (1768—1780) zeigt vor dem mächtigen Kuppelbau eine Vorhalle von sechs toskanischen Säulen, von zwei turmartigen Risaliten flankiert. Die schweren Verhältnisse der fast ornamentlosen Fassade streben nach antiker Einfachheit und Größe unter gelegentlichem Festhalten an den Schulformen des Zopfes.

Neben der französischen Zopfkunst macht sich bald in Deutschland der englisch-schottische Einfluß bemerkbar, vor allem in den bürgerlichen Kreisen in Nord- und Mitteldeutschland, denen die schlichte, bürgerliche Art von jenseit des Kanals viel mehr zusagte, als das kokette welsche Wesen, bei denen daher englische Literatur, englische Moden, englische Kupferstiche ungeheure Verbreitung fanden. Allerdings hatten sie wenig Gelegenheit, ihren englisch-romantischen Neigungen baulichen Ausdruck zu geben. Dafür wird an den deutschen Höfen mit den zur Mode gewordenen englischen Parks der ganze architektonische Apparat dieser Stimmungskunst eingeführt. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1795) wirkt in diesem Sinne in Wörlitz und Gotha. Fürst Leopold Friedrich Franz von Dessau gab dann wieder die Anregung für Herzog Karl August und Goethe, im Park zu Weimar den ursprünglich welschen Garten im englischen Geschmack umzugestalten. Von seinem 1776 bezogenen Gartenhaus nahe der Ilm leitete Goethe die Anlagen, die mit dem Bau einer Einsiedelei 1778 begannen und durch Jahrzehnte fortgeführt wurden. In Kassel wird durch Mitglieder der Hugenottenfamilie Du Ry vor allem durch S. L. du Ry (1726—1792) Schloß Wilhelmstal (1760) nach französischen Vorbildern, spätere Bauten, wie das Museum Fridericianum, das Author und die Lodge zu Neuendorf im englisch-neuklassischen Geschmack errichtet und der berühmte Park von Schloß Wilhelmshöhe seit 1787 mit Ritterburgen, Tempeln, Moscheen und Grotten, einem chinesischen Dorf u. s. w. ausgestattet.

So bietet die deutsche Baukunst des 18. Jahrhunderts ein ebenso buntes als wunderliches Bild. Alle Entdeckungen und Stimmungen der ganzen Kulturwelt spiegeln sich hier. Es fehlt keineswegs an Kraft, an Persönlichkeiten, die eignen Stil hätten bilden können, es fehlt aber an dem stolzen Selbstbewußtsein, das Franzosen, Italiener, Engländer und Schotten voraus hatten, es fehlt der Glaube an das eigne Können und die eigne Würde. Zu stark ist die Überlieferung von der Ohnmacht des Deutschen, vom Ruhme der Ausländer. Nur in der Malerei und Bildhauerei, die weniger von den Launen der international erzogenen großen Herren abhängen, tritt häufiger ein ruhiges Selbstgenügen, eine wenn auch beschränkte nationale Eigenart hervor. Hier stehen oft, wie aus zwei fremden Welten nebeneinander gerückt in derselben Stadt und im Dienste desselben Fürsten grundverschiedene Persönlichkeiten. Auf der einen Seite jene Dekorateure mit Pinsel und Meißel, welche die Plafonds der Schlösser und Kirchen mit Riesenbildern bedecken, die Balustraden und die Schloßterrassen mit wildbewegten Figuren bevölkern oder nach holländischem Muster Genre und Landschaft malen. Daneben selbständige bürgerliche Meister, wie Graff, Chodowiecki. Sie sind es, die recht eigentlich die deutsche Kunst der Zeit repräsentieren. Ihr Selbstbewußtsein und Eigenkönnen wird aber vielfach wieder geschädigt durch die Willigkeit, mit der sie dem theoretischen Streit der Zeit folgen und von ihm auch ihr


Fig. 36. Anton Graff. Selbstbildnis.

Schaffen beeinflussen lassen. Dieser Gefahr wußte sich der wackere Anton Graff (1736 bis 1813) glücklich zu entziehen. Obwohl sein Schwiegervater, der bekannte Sulzer in Berlin, ihn verführen wollte, die Porträtmalerei zu physiognomischen Studien zu mißbrauchen, blieb er ein gesunder urwüchsiger Schilderer, der seine Modelle überraschend wahr und lebensprühend wiedergab, nicht parademäßig oder galant geziert, sondern mit einer guten Dosis Schwyzer Derbheit und Wahrhaftigkeit (Fig. 36).

Ebenso unbeirrt ging auch Daniel Chodowiecki (1726—1801) seinen Weg. Aus Danzig gebürtig, hatte er, der Kaufmannslehrling, im wesentlichen aus eigener Kraft sich zum Maler und vor allem zu einem der gesuchtesten deutschen Radierer empor gearbeitet, der angesehen und geehrt in Berlin ein stilles, glückliches Dasein ausschließlich der Arbeit widmete. Abgesehen von ein paar Geschäftsreisen nach Danzig und Hamburg und einer Vergnügungsreise nach Sachsen kommt er zeitlebens nicht über Berlin hinaus. Aller Streit der Kunstgelehrten und der Akademiker berührt ihn wenig. Sein Haus, seine Familie, seine Nachbarn und Freunde, das war seine Welt. Aus ihr heraus schuf er volkstümliche, kleinbürgerlich gemütvolle Spiegelbilder einer Generation, die in scheuer Ehrfurcht von weitem die große Welt mit ihren Händeln, ihren Helden und Opfern betrachtet. Fleißig, anspruchslos, ein Beobachter von köstlicher Aufrichtigkeit, hat er das Antlitz seiner pedantisch würdevollen Zeit für immer verewigt. Ihn lernt man am besten kennen aus seinen Studien, z. B. in jenem Skizzenbuch, das er 1773 von seiner Reise nach dem damals noch halb polnischen Danzig heimbrachte. Chodowiecki hat mit Menzel die Beobachtung des Lebens auch in den unscheinbarsten Dingen und in der kleinsten Figur gemeinsam. Die steife Grazie der alten Damen, die züchtige Liebenswürdigkeit der Demoiselle Metzel oder der Starostschenka Ledikowska, die würdevolle Güte des Pfarrers sind unübertrefflich gesehen. Kein deutscher Dichter gab seine Werke heraus, kein Buchhändler einen Almanach, ein lehrhaftes oder unterhaltendes Buch, das nicht Chodowiecki „mit Kupfern gezieret hätte“ (Fig. 37). Oft schlief er die Nacht hindurch im Lehnstuhl, um, beim ersten Sonnenstrahl erwachend, sogleich an seiner Kupferplatte arbeiten zu können.


Fig. 37. Chodowiecki. Die Brautwerbung. Aus Vossens Luise. Radierung.

Aber diese kleinbürgerlichen Meister mit ihrer

bescheidenen Wirklichkeitskunst bestimmten nicht den Gang der Ereignisse. Mochten sie im engeren Kreise Beifall und Beschäftigung finden, die große Kunst ging andere Wege, auf denen ein internationaler Künstler, wie Anton Raffael Mengs (1728—1779) von aller Welt bewundert voranschritt als Führer zu klassischer Größe und Einfalt.



Fig. 38. A. R. Mengs. Selbstbildnis. Privatbesitz.

„Die Malerei des Mengs war ganz in der Ansicht und Art der Carracci, aber weit geringer an Bedeutung und Talent. Aller Orten wird man gewahr, wie er von den sterilen Regeln der eklektischen Vollkommenheiten so gepackt wurde, daß seine Gedanken nie zum Aufflug kommen konnten. Ihm steckte Raffael, Correggio, Tizian und die Antiken dermaßen im Kopf, daß kein durch Begeisterung erregtes Vorbild darin Platz finden konnte." So treffend kritisiert der alte Joseph Anton Koch die auf Reflexion, auf Prinzipien, auf Nachahmung alter Meister begründete neuklassizistische Kunst des Raffael Mengs.

Aber die Zeitgenossen waren anderer Meinung. Sie rühmten Mengs als den Wiederhersteller des guten Geschmacks aus der Antike, als den Freund Winckelmanns, als den Führer zum Idealen. Etwas Ähnliches hatte sein Vater, Ismaël Mengs, schon von Geburt an von dem Knaben erhofft. Er taufte das Kind Anton nach Antonio Allegri (Correggio) und Raffael nach dem göttlichen Urbinaten, und war überzeugt, daß es seiner Erziehungsmethode gelingen werde, dadurch alles Können dieser beiden Großmeister in dem Kinde zu vereinen. Indem er den Knaben von der Außenwelt völlig abschloß, drillte er ihn so intensiv, daß derselbe schon in jungen Jahren ein hervorragender Porträtmaler, natürlich in Pastelltechnik, wurde. In Dresden drang der Ruf des Kindes auch zu König August III., was ihm den Zutritt zum Hof und die Mittel zu einer römischen Reise gewährte. Nach der Rückkehr 1745 wurde er Hofmaler, 1751 Oberhofmaler und fertigte große Altarbilder für die Dresdener Hofkirche, die ebenso wie ein Deckenbild in S. Eusebio nicht viel anderes als einen vereinfachten und ernüchterten Rokokostil zeigen. In Rom erneuerte er nach seiner Rückkehr 1752 die Freundschaft mit Winckelmann, den er zunächst in die Geheimnisse des künstlerischen Sehens einführt, bis der gelehrige Schüler schließlich den Lehrmeister übertraf und ihm, dem nach Einfachheit Strebenden, die direkte Nachahmung der griechischen Statuenwelt empfahl. Die Frucht dieser klassischen Studien war Mengs' berühmtes Deckengemälde der „Parnaß" von 1760 in der Villa Albani (Fig. 39). Uns gähnt aus diesem Bilde eine fürchterliche Öde an. Apoll und die Musen stehen nebeneinander, ohne rechten Zusammenhang, ohne viel Bewegung, sehr zahm und sittsam. Zu jener Zeit urteilte man anders. Gerade wegen dieser ernüchterten Komposition wird das Bild als eine verbesserte Auflage des Raffael'schen Parnasses gerühmt. „Selbst Raffael würde den Kopf neigen vor diesem Bilde," sagte Winckelmann. „Denn er hatte ja nur grobe römische Bauernfrauen zum Vorbild, aber Mengs standen seine eigene Gattin und die Damen der römischen Gesellschaft

Modell, und überdies hatte sein Auge die echte hellenische Schönheit reiner empfunden, als einst Raffael das vermocht." Man sah nicht die Dürftigkeit, die gipsmäßige kalte Malerei, man empfand es nicht störend, daß alles viel mehr nach antiken Abgüssen und blutleerem Raffaelschema als nach der Natur gezeichnet war. Man sah nur das eine, die sanfte Schönheit der Komposition, man ließ sich hinreißen von dem feinen Liniengefühl und der eleganten Technik. Man war befriedigt, daß statt in perspektivischer Unteransicht dieses Deckenbild wieder in frontaler Projektion reliefmäßig entworfen war, womit Mengs über Correggio und die barocken Dekorationsmaler gesiegt haben sollte. Die vornehme Glätte, der nüchterne Aufbau, der Verzicht auf die großen Gegensätze von Licht und Schatten, alles was uns heute als ein Mangel des Parnaß erscheinen, galt eben damals als Vorzug. Winckelmann versicherte, daß hier ein neuer Phönix aus der Asche des ersten Raffael erweckt sei, um der Welt in der Kunst die



Fig. 39. A. R. Mengs. Der Parnaß. Villa Albani.

Schönheit zu lehren. Die glänzendsten Angebote wurden Mengs gemacht. Karl III. berief ihn 1761 nach Spanien, 1769 malt er im Vatikan, und nach einer zweiten spanischen Reise stirbt er schließlich 1779 in Rom, als erster lebender Künstler verehrt und betrauert. Daß er den Besten seiner Zeit genug getan, läßt sich nicht leugnen. Alle Forderungen, die Verstand und Gelehrsamkeit an die Kunst stellten, hat er erfüllt. Kein heißes Temperament, keine unbezähmbare Selbständigkeit der Empfindung zwang ihn, eigene Wege zu gehen, der Welt seine Anschauung aufzudrängen. So verstand ihn jeder und dankte ihm, daß er die allen verständliche Normalkunst bot. Aber schon der alte Koch tadelte, daß Verstand, nicht Gefühl diese Schöpfungen beherrschte. Mengs hatte gelernt, was er von seinem Vater, von Raffael und der Antike, von Winckelmann lernen konnte. Aber er selbst hatte dem allen nichts hinzuzufügen gehabt. Daher sein Ruhm bei den Zeitgenossen, daher das Gefühl entsetzlicher Kälte und Leere, das uns heute vor seinen Werken ergreift, selbst vor seinen Porträts, die so sicher und richtig gezeichnet sind, aber hinter deren Stirn keine Empfindung,

keine Seele zu finden ist. Die nervöse Belebtheit der Rokokobildnisse war einer ruhigen, aber uninteressanten Sachlichkeit gewichen.

Das Weibisch-zarte in Mengs' Kunstweise tritt in verstärktem Maße hervor in den Werken der schönen Angelika Kauffmann (1741—1817), der bevorzugten Modemalerin jener Epoche (Fig. 40). Goethe rühmt an ihr ein unglaubliches und für ein Weib wirklich ungeheures Talent. Ein anderer sagt noch viel überschwenglicher „ein Engel gab ihr Namen, Griffel und Farbenschmelz" und selbst der kritische Herder nennt sie eine Madonna, eine schweigende, sittliche Grazie. Der sinnlichen Üppigkeit der Boucher und Watteau müde, erbaute man sich an der graziösen, dezenten Schönheit ihrer Bildnisse, wurde nicht müde, ihre Selbstporträts als Vestalin u. s. w. zu bewundern. Denn Angelika wußte jedem Porträt durch Haltung und Kostüm eine besondere Bedeutung, einen sinnreichen Inhalt, einen mehr romantischen als klassischen Zug zu geben. Ihre feine, weibliche Art verleugnet sich weder in den dargestellten dichterischen Gestalten, noch in den Bildnissen, die mädchenhaft zart erfaßt und geschmackvoll arrangiert waren. Daß sie damit bei ihren Männerporträts dem Modell alle Kraft raubte, fiel allerdings selbst ihrem leidenschaftlichen Verehrer Goethe auf, der über sein eigenes Bildnis von der Angelika Kauffmann äußerte: „Ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir." Ihre Kunst bestand eben darin, klassische Einfachheit mit der Lieblichkeit des absterbenden Rokoko zu vereinen. Und wen ihre Kunst selbst nicht überzeugte, den nahm die reizende, hoheitsvolle Mädchenerscheinung gefangen, der selbst der große Joshua Reynolds bei ihrem Aufenthalte in England sich beugte. Seinen Heiratsantrag schlug sie allerdings ab, um gleich darauf einem Schwindler in die Hände zu fallen, der nur gegen ein hohes Lösegeld die Scheidung zugab, bis sie schließlich noch in reiferen Jahren den venezianischen Maler Antonio Zucchi heiratete. Solch wunderbare Schicksale, ihr Verkehr mit allen großen Männern der Zeit, die Bewunderung, die sie als selbständige Frau in einer noch nicht von Emanzipationsgedanken erfüllten Zeit erregte, ließen sie wohl bedeutender erscheinen, als gerechtfertigt war. Aber vor Mengs hatte sie das eine voraus, die schöne Seele. Ihre leidenschaftslosen, stillglücklichen, unendlich reinen und zarten Gestalten waren ein Abbild ihrer eigenen edlen Weiblichkeit, waren empfunden, nicht erdacht, und üben darum bis heute einen stillen Zauber auf empfindsame Herzen.



Fig. 40. Angelika Kauffmann. Selbstbildnis. Galerie S. Luca in Rom.

Mengs' Bedeutung für die deutsche, ja für die europäische Kunst ist nicht erschöpft mit der Betrachtung seiner Werke. Viel wichtiger war es, daß er den neuen Weg zum Klassizismus auch theoretisch zu begründen wußte in Schriften, wie die „Gedanken über die Schönheit". Er wurde der Ratgeber derer, die Rezepte zur Schaffung von Kunstwerken brauchen, die als Lehrer eine sichere Metode der Kunsterziehung sich wünschen. Die alten Meister verständig benutzen, dabei durch das Studium der Antike die

Natur läutern, so etwa verstand man seine Theorie, so wurde sie nun an den deutschen Akademien gelehrt. Das Vorbild Davids bestärkte noch mehr im einseitigen anatomischen Studium und der gipsernen Farblosigkeit. Diese Richtung vertritt J. P. Langer (1756—1824), der zunächst als Nachfolger von J. L. Krahl (1712—1790) zwischen 1789 und 1806 Direktor in Düsseldorf war, dann Leiter der Münchener Akademie. Ferner in Wien F. H. Füger (1751—1818), der „deutsche Raffael", ein Schüler des Mengsschülers Nicolas Guibal in Stuttgart (1725—1784) und des Dresdener Hofmalers A. F. Oeser (1717—1799). Der letztere reorganisierte seit 1763 in Mengs' Sinne die Leipziger Akademie. In Kassel lehrte Joh. Aug. Nahl d. j. (1752—1825), ein Schüler des H. Tischbein, in Kopenhagen N. A. Abilgaard (1743—1809) als Direktor der dortigen Akademie. Bald war die Mehrzahl der deutschen Kunstjünger klassisch einexerziert.

Doch auch die romantische Strömung findet ihre Anhänger, zunächst in der Schweiz, wo eine mit England liebäugelnde Literaturschule die Naturschwärmerei, die Begeisterung für Einfachheit und Tugend, für das Poetische und Volkstümliche wieder erweckt. Ihren zartesten Ausdruck findet die Richtung in dem Idyllendichter und Landschaftsradierer Salomon Geßner (1730—1788) in Zürich. Von der Schweiz ging auch der phantastische Heinrich Füßly aus (1742—1825), dem wir in der Geschichte der englischen Malerei begegneten. In Zürich empfing ferner Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829), Neffe des Joh. Heinr. Tischbein d. ä. (1722—1789) die Anregung zu deutsch-romantischer Kunst, mit der er in Rom 1782 so großes Aufsehen erregt und einen heißen Kampf zwischen Klassizisten und Romantikern entfesselte durch sein Bild „Konradin von Schwaben im Gefängnis". Die Literatur der Sturm- und Drangperiode schwebte diesen Malern bei ihren Schöpfungen vor, etwas Analoges wollten sie als Maler schaffen. Aber es zeigte sich, daß Literaturstudien nicht eine malerische Richtung begründen können, daß der klassische Formalismus klarer und darum stärker war. Wie Tischbein endeten die Vertreter dieser Richtung zumeist als Klassizisten Mengs'scher Observanz.



Fig. 41. Vom Donnerschen Marktbrunnen in Wien.

Auch die deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts waren nur allzueifrig in der Verwertung ausländischer Vorbilder, nur allzusehr von Rom und Paris abhängig. Vielleicht hätte der Wiener Hofbildhauer Raffael Donner (1693—1741), wenn er ein Menschenalter später zur Entfaltung gelangt wäre, als Reformator deutscher Bildhauerei wirken können. Hat er doch schon damals versucht, die Tollheiten der Barockkunst durch feine Naturbeobachtung, durch maßvolle Komposition zu mildern. Sein Konkurrent in Wien war der Italiener Lorenzo Matielli (1688—1748), der auch in gemilderten berninesken Formen beharrt. Er liefert seit 1738 die Skulpturen für die Hofkirche zu Dresden, die Winckelmann sogar wegen ihres Anschlusses an die Antike lobt. Diesem Ziele strebte Antonio Canova mit weit größerem Erfolge nach. Von der ausschweifenden Lebhaftigkeit des Rokoko führt er zu sanfteren Zopfformen, und die ganze Schar der jüngeren Bildhauer, Italiener wie Deutsche, folgt ihm darin nach (vergl. italienische Kunst).

Unabhängig weiß sich neben ihm in Rom allein ein Schweizer zu halten, Alexander Trippel (1744—1793), dem nach Schadows Ausspruch die Deutschen den Präzeptorrang einräumten, das heißt er leitete die deutsche Academia del Nudo, den Aktsaal der deutschen Künstler. Doch Schadow mißfiel seine Art: „Er hatte sich aus Michelangelo und einigen Antiken einen Konvenienzmenschen geschaffen, den er immer wiederholt, seine Büsten nach der Natur ermangeln jeder Natürlichkeit." Sicherlich war dies Urteil etwas zu schroff. Trippels Goethebüste ist immerhin, obgleich eine freie Dichtung, doch natürlicher und ausdrucksvoller, als die Schöpfungen späterer Antikomanen (Fig. 42). In seiner Art, die Natur ernstlich zu beobachten und damit die simple Schönheit der Antike zu verbinden, hatte er sogar etwas der Schadow'schen Kunst Verwandtes, nur fehlte ihm die Kraft, seine ungünstigen äußeren Verhältnisse zu überwinden und zu einer großen Tat zu gelangen. In Trippels Figuren spürt man wohl die Nachahmung antiker Statuen, aber doch zugleich einen mehr romantischen Zug, etwas Weiches, Bewegtes, bei aller steifen Feierlichkeit süße Anmut. Jedenfalls überragte er weit die anderen deutschen Bildhauer in Rom, wie den Mengsianer Eugen Döll (1750—1816), den späteren gothaischen Hofbildhauer und Porträtkünstler, oder den liebenswürdigen Dilettanten Heinrich Keller aus Zürich (1771—1805).

So sehen wir auf allen Gebieten deutscher Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das gleiche Bild unsicheren Schwankens und müder Nachahmung. Dem großen Korsen blieb es vorbehalten, Deutschland zu demütigen, aber auch zu verjüngen.



Fig. 42. Trippel. Goethebüste.

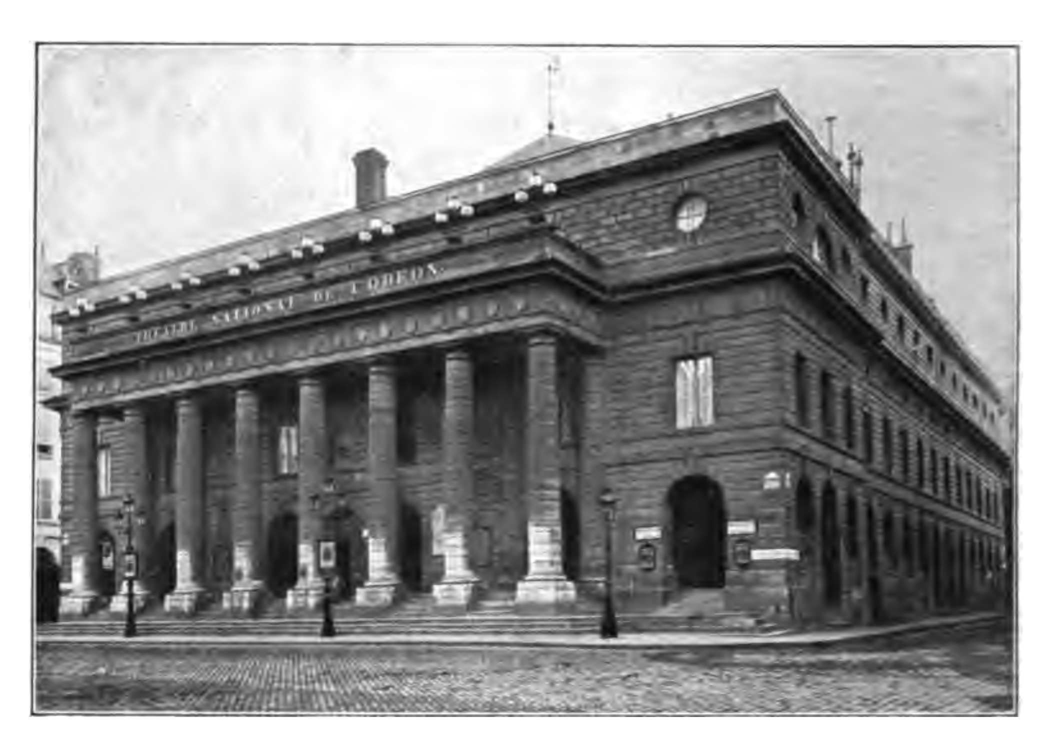


Fig. 43. Das Odeontheater in Paris.

3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches.

Die Revolution bedeutet für Frankreich zunächst den Abschluß jener Freiheitsbewegung, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vorbereitet hatte. Der völligen Lösung aller Ordnung unter der Schreckensherrschaft folgt die Neuschaffung des nationalen Staates durch Napoleon auf der Basis der errungenen bürgerlichen Freiheit.

Auch die französische Kunst der Zeit von 1789—1815 stellt sich als eine Fortführung dessen dar, was seit der Mitte des 18. Jahrhunderts angestrebt war. Der zarte, elegante Louis XVI.-Stil wurde zum kalten regelrechten Neuklassizismus mit seinem Streben nach dem Monumentalen als Ausdruck einer kriegerischen und ruhmbedürftigen Zeit. Jeder Ofen wird zur Tempelsäule, jede Lampe zum Siegesdenkmal, jeder Topf zur Urne. Wohl lebt daneben die romantische Schule fort mit ihrer Neigung zum Natürlichen, Empfindsamen und Vaterländischen. Aber der Klassizismus dominiert, die überschwengliche und phrasenreiche Begeisterung für die antike Welt und den antiken Staat, die Sucht, in allem Äußerlichen Hellas und Rom nachzuahmen, ganz besonders in der Pflege der bildenden Künste. Durch den Ausbruch der Revolution war ja die Kunst zeitweise in ihrer Betätigung gehemmt, bald aber findet sie mehr Beachtung als jemals zuvor. Sie bleibt nicht mehr auf den Kreis der Privilegierten beschränkt, sondern wird Sache des Volkes, des Staates, Gegenstand des allgemeinen Interesses. Eine große Sehnsucht hub an nach dem Unerhörten,

nie Dagewesenen, eine Hoffnung, daß die neue Ordnung der gesellschaftlichen Zustände eine neue, republikanische Kunst zeitigen werde. Die übertriebensten Wünsche wurden an die Einführung derselben in das moderne Volksleben geknüpft. Man begnügte sich nicht mit dem gerechtfertigten Nachweis, daß eine das ganze Volk durchdringende künstlerische Erziehung der gewerblichen Produktion Frankreichs die Überlegenheit über das Ausland sichern müsse, daß die Errichtung öffentlicher Kunstwerke auch dem Unbemittelten Anteil am geistigen Besitze gibt. Man ging weiter, wenigstens in Worten. Die Kunst soll nicht nur ein äußerlicher Schmuck am sozialen Gebäude, sondern ein Teil seines Fundamentes und die wohltätigste aller sozialen Kräfte sein. Man begehrte ihrer als eines Helfers in der demokratischen Erziehung des Volkes, sah in der Statue eines Helden eine „leçon de courage", in der Statue eines Weisen einen „traité de morale".

Die Kunstpflege wurde also zu einer Hauptaufgabe des Staates erklärt, dem dafür das Recht zugestanden wird, über den erziehlichen Einfluß der Kunstwerke zu wachen, folglich in das künstlerische Schaffen hemmend oder fördernd einzugreifen. Diese Theorie entsprach schon ganz dem Geiste napoleonischer Politik, wie sie auch unter Napoleon formuliert wurde. Denn dieser geniale Völkerbeherrscher nahm auch hierin die Prinzipien der Revolutionszeit auf, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. Ungehindert konnte sich daher unter der Republik und dem Kaisertume der Neuklassizismus entfalten. Immer stärker wurde das Bestreben, die Antike wortgetreu zu kopieren. Die harte Kriegszeit, die Vernichtung so vieler Vermögen, die zunehmende Verarmung verlangten eine Beschränkung alles überflüssigen Schmuckes an Bauten und Gerät. So fanden diejenigen den größten Anklang, die alle Dekoration verdammten, an der edlen Grundform allein sich genügen ließen, mehr Wert auf den idealen Inhalt, auf den Gedanken des Kunstwerkes, als auf dessen schmuckreiche Erscheinung legten. Man war arm geworden, und so pries man die Enthaltsamkeit als Tugend, schmähte die Üppigkeit des alten königlichen Frankreich als Laster. Dazu kam, daß die Revolution den Zusammenhang mit der bisherigen Kunstübung gelockert hatte. Die Ateliers und Werkstätten leerten sich, es fehlte an jungem Nachwuchs, an geschulten Gehilfen, denn diese standen zumeist unter den Waffen, waren unter der Guillotine oder auf den Schlachtfeldern verblutet. Man konnte den in der Werkstatt Heranwachsenden nicht allzuviel zumuten.

Je weniger die ausübenden Künstler Tatsächliches leisteten, um so üppiger blühte die Kunsttheorie, die gelehrte und ungelehrte. Mengs und Winckelmann hatten auch auf die französischen Schriftsteller Einfluß gehabt, von denen sie ihrerseits wieder Anregung empfingen.

Freilich — ganz so starr und einseitig, wie die deutsche Kunstgelehrsamkeit wurde die französische niemals. In Quatremère de Quincy (1755—1849) und Emeric David (1755—1839) verkörperten sich ihre zwei Hauptrichtungen, deren jede unter den ausübenden Künstlern ihre Anhänger hatte.

Quatremère de Quincy, reich und unabhängig, ebenso gelehrt als gedankenreich, strebte die absolute Idealität in der Kunst an, selbst auf die Gefahr hin, den realen Boden ganz zu verlieren und der großen Menge völlig unverständlich zu werden. Für ihn gibt es nur ein Vorbild, die Antike, nur ein würdiges Objekt der Malerei, den „Gedanken", das Symbol, die Allegorie. Nur den nackten oder den mit antikem Faltenwurf verschönten Menschen darf der Bildhauer formen. Es ist eines Baukünstlers unwürdig, dem praktischen Bedürfnis sich zu fügen und die ideale Erscheinung des Baues diesem anzupassen. Selbst das Porträt

soll nur unter der Form einer Allegorie, eines antiken Heroen oder einer Göttin zulässig sein, und nicht allzuviel von den profanen Zügen des dargestellten Sterblichen annehmen. Den Anhängern des Quatremère de Quincy blieb damit nicht viel anderes übrig als unbedingte Nachahmung der Antike.

Auch die Gegenpartei erkannte wohl die überragende Bedeutung der Antike an. Aber sie wollte doch eine Kunst, volkstümlich und allgemeinverständlich, wahr und natürlich, ohne gegen die Schönheit zu sündigen. Nicht aus der idealen Empfindung heraus, sondern nach der Natur soll der Künstler schaffen. Die Antike darf ihm Anregung sein, aber er soll auch die Meisterwerke anderer Zeiten, des Mittelalters und der Renaissance und die ältere französische Kunst berücksichtigen. So lehrt Emeric David, so empfiehlt Amaury Duval (1760—1838) die französische Zeitgeschichte statt der Antike den Künstlern, und ebenso Cordier de Launay, ein Emigrant und Vorkämpfer dieser Theorien.

Der rein antiquarischen klassischen Lehre tritt also eine andere zur Seite, die noch an die alte Romantik anknüpft. Aber sie war ihres poetischen und sentimentalen Charakters entkleidet, zu einer realistischen Kunst der praktischen Tatsachen geworden, die ihre Formen da nimmt, wo sie dieselben zweckgemäß vorgebildet sieht. Ihre Unterstützung findet diese in der bunten Mannigfaltigkeit der Vorbilder, welche Napoleons Ruhmbegier als Zeugen seiner Triumphe in Paris und in den Provinzialmuseen aufhäuft. Auch hierin führte Napoleon fort, was die republikanische Regierung begonnen. Schon 1794 (8 Messidor an II) erließ der Konvent ein Dekret, daß Agenten die französischen Armeen begleiten sollen, um, ganz nach römischem Vorbild, die Kunstwerke der befreiten Völker als Siegeszeichen nach Paris zu senden. System bringt in diesen großartigen Kunstraub aber erst Napoleons Generaldirektor Denon, der Louvre, Luxembourg und Versailles mit dem besten füllt, was in Kirchen, Palästen und Museen Europas zu finden war. Denon war außerordentlich glücklich in der Auswahl und frei von aller Einseitigkeit. Auch die derben Holländer, die üppigen Vlamen, die herben altdeutschen und flandrischen Bilder nimmt er mit, ja er kauft sogar, und zwar ältere italienische und spanische Arbeiten, er interessiert sich für Kupferstich und Kunstgewerbliches, für Französisches und Fremdes, kurz er bewährt sich als einer, dem nur die künstlerische Qualität maßgebend ist. Daneben bemüht sich der Maler Lenoir ein musée des monuments français zusammenzubringen, in dem die Bauteile, Statuen u. s. w. aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern Unterkunft fanden. Er legt damit schon früh den Grundstein zu einem Museum des Mittelalters und der Renaissance. Kein Wunder, daß aus ganz Europa Künstler nach Paris zogen, um dort zu lernen, gleichermaßen angezogen durch den Glanz des weltbeherrschenden Paris, die Vielseitigkeit seiner Künstler und die Aussicht, die besten Werke der Tafelmalerei und der Plastik hier im Original studieren zu können.

Die Baukunst Frankreichs 1789—1815.

Was in der Epoche der Republik und des ersten Kaiserreiches in Frankreich gebaut wird, entspricht nicht ganz den großen Hoffnungen, welche die Kunsttheoretiker der Zeit an die Neugestaltung des staatlichen und sozialen Lebens knüpfen. Zunächst führt das Streben nach dem Neuen, Grandiosen, Überraschenden häufig zu maßlosen, bizarren Projekten. So will Sobre den Tempel der Vernunft als Halbkugel in einem Wasserbassin errichten, wobei infolge der Spiegelung der Bau dem Beschauer als Kugel, als Abbild des Globus erscheinen soll. Ledoux stellt die einfache, ungegliederte Würfelform als angebliches

Symbol der Unsterblichkeit, als Musterform für Monumentalbauten auf. Die republikanische Phrase verwirrte manchem Baukünstler den Sinn. Auch der Streit der Kunsttheoretiker beeinflußt die Architekten allzu sehr. Auf der einen Seite stehen die Klassizisten, von Quatremère de Quincy geleitet, die archäologische Genauigkeit und strenge Wirkung allein durch die Ponderation der schmucklosen Massen fordern. Auf der anderen Seite die mit Emeric David freier Denkenden, die aus der Natur, d. h. aus dem praktischen Bedürfnis heraus bauen wollen, schmuckvolle Schönheit nicht verachten. Aber in beiden Fällen ist es mehr die äußere Erscheinung, die Schmuckform der Bauten, um die man streitet, viel weniger die konstruktiven Probleme oder neue Grundrißlösungen.

Die Fortschritte der Technik im Baugewerbe sind dabei nur gering. Obwohl Napoleon die Ingenieure sichtlich vor den Architekten bevorzugt, der Entwickelung der Eisenkonstruktionen mit lebhaftem Interesse folgt, blieb Frankreich in der Anwendung derselben gegen andere Länder zurück. Allerdings wendet sie Louis schon beim Bau des Théatre français an, 1803 wird die erste eiserne Brücke in Frankreich gebaut (1777—1779 die erste in England) und 1811 errichtet Bellanger die eiserne Kuppel der halle au blé auf Grund der Berechnungen Brunets. Aber die Vertreter der rein konstruktiven Richtung, wie Legrand (1743—1807), Molinos (1743—1811), Rondelet (1734—1829), Durand (1760—1834), waren zu arm an schöpferischen Gedanken, als daß sie ihren Anschauungen hätten zum Siege verhelfen können. Und schließlich konnten auch sie nicht ohne Detailform bauen und mußten der antiken Mode dabei folgen, so feierlich sie auch gegen das archäologische Spezialistentum, gegen die „Säulenordnungen" protestierten.

Der Zug zur klassischen Kunst war eben allmächtig. So verschieden auch die einzelnen die Antike auffassen, es bildet sich doch ein gemeinsamer Stil des französischen Neuklassizismus (Empire). Eine strenge Sonderung der hellenischen und hellenistisch-römischen Kunst, wie sie in England und Deutschland eintrat, bleibt den Franzosen aber fremd. Sogar aus der Louis XVI.-Epoche wird noch manches herübergenommen. Dagegen eifern, allerdings ohne Erfolg, die puristischen Hellenisten, die strengste Befolgung der griechischen Säulenordnungen, Studium von Pästum und Sizilien fordern, die alle vorspringenden Risalite, alle Balkons und Balustraden als unklassisch verdammen, und sich der Vermischung griechischer und römischer Elemente widersetzen. Doch läßt selbst der gelehrte Jean David Leroy (1724 bis 1803) die Renaissance neben der Antike zu, und ebenso sammelt Dufourny (1734—1818) bei aller Begeisterung für das reine Griechentum doch Kunstwerke der Renaissance in Ecouen.

Andere gehen noch weiter in die primitive Zeit der Kunst zurück, auf Etrusker und Ägypter. Durch Napoleons Expedition war die Baukunst des Niltals ohnehin populär geworden und Napoleon selbst liebte die Anbringung von Obelisken, Pyramiden, Sphinxen und anderen Erinnerungen an seine früheren Kriegstaten. Um ganz primitiv zu erscheinen, bevorzugt man eine absolut schmucklose, massive Architektur, plumpe Verhältnisse, Friese ohne Ornament, Pfeiler und Bogen, so kahl wie Wasserleitungsbögen der Campagna. Als der einzig zulässige Schmuck der Wandfläche erscheint die Steinfuge oder die Rustikabehandlung des Quaders, allenfalls ein Mäander oder ein paar Palmetten. Aber häufig wird der Haupteingang durch einen Portikus, eine Galerie oder Loggia geziert. Eine breite Freitreppe oder Zufahrtsrampe führt zum Erdgeschoß. Auf den Treppenwangen finden antik geformte Kandelaber, Vasen, Löwen oder Sphinxe Platz. Die Fenster werden gar nicht oder möglichst einfach gerahmt, zuweilen nach dem Vorbild der italienischen Frührenaissance als durch Säulen geteilte Rundbogenfenster gestaltet, oder mehrere durch Pilaster

gerahmte Fenster unter einem flachen Giebel zusammengefaßt. Sehr beliebt sind einfache, aus vollem Halbkreis gebildete Fenster, direkt auf dem Gesims aufsetzend. Im Detail herrscht eine dürftige römisch-griechische Antike vor, in der Bildung der Säulen und besonders der Kapitelle viel Willkür, so daß selbst ägyptische und gotische Motive neben antiken angebracht werden.

Auch das Bürgerhaus leiht von den Monumentalbauten den Säulenportikus, den Giebel (oft vor der Attika), das Halbkreisfenster und anderes. Es werden nicht mehr die Stockwerke in der von der Renaissance ererbten Folge der Ordnungen mit Halbsäulen und Pilastern dekoriert, sondern nur eine Ordnung, meist die dorische, angewandt, oder nur das Hauptportal



Fig. 44. Arc de Triomphe. Paris.

oder ein Mittelrisalit damit ausgestattet. Das Dach wird gern hinter einem ausladenden Kranzgesims verborgen, oder als terrassenartiges flaches Dach zuweilen noch mit einem antiken Aufbau (Belvedere) gebildet. Viele Bürgerhäuser folgen der streng klassizierenden Richtung so weit, daß sie völlig auf ornamentalen Schmuck verzichten, nur durch lisenenartige Rahmen die Mauerfläche beleben.

Neben dieser archäologischen herrscht eine freiere Richtung, die weder den Schmuck des Ornamentes verachtet, noch in einseitiger Anwendung vitruvianischer Lehren oder hellenischer Vorbilder sich erschöpft, sondern beim Profanbau auch den italienischen und französischen Klassizismus zuläßt. Sogar die Gotik, allerdings unter Mißachtung des konstruktiven Prinzips, nur durch dekorative Verwendung des Spitzbogens und des Maßwerkes erkennbar, erfreute sich einer gewissen Beliebtheit, sowohl bei Gartenhäusern und Pavillons, wo sie der

originelle Bellanger (1744—1818) z. B. wiederholt anbringt, als auch an Wohnbauten. Dagegen bleibt die Gotik von kirchlichen Gebäuden fast ausgeschlossen. Hier findet man neben antiken Peripteraltempeln und neben Rotunden nach dem Muster des Pantheon auch altchristliche basilikale Anlagen.

Die Innendekoration soll an Strenge und Vornehmheit dem Äußeren gleich kommen.



Fig. 45. Salon aus der Empirezeit (Lafond).

Während das Rokoko alle Architekturformen in Rahmenwerk aufgelöst hatte, und so zu einer höchst angemessenen Ausschmückung der Wandflächen gelangt war, beginnt schon der Zopfstil wieder durch Säulen oder Pfeiler mit darüber hinziehendem Gesims die Wände zu teilen, die Türrahmen architektonisch zu gestalten. Der Neuklassizismus fügt die kassettierten, flachen oder gewölbten Decken, die Fußböden mit Marmorplattenbelag oder Mosaik, die mit Steinplatten

verkleideten oder glatt verputzten Wandflächen hinzu, in die gelegentlich ein einsames Gipsrelief eingelassen ist. Neben Bespannung der Wände mit Stoffen kommt die Papiertapete auf, die gleich durch Imitation von Geweben oder pompeianischen Wandmalereien ihre natürlichen Grenzen überschreitet. Das meiste ist auf die Wirkung von Marmor berechnet, wird aber fast ausnahmslos durch Surrogate ersetzt, die Gliederungen in Stuck, die Wandflächen in Stuckmarmor oder einfachem Verputz ausgeführt, so daß sie mehr ärmlich als vornehm wirken.

Kalt und vornehm sollte auch die Farbe sein. Gelegentlich werden Wand und Decke in Nachahmung pompeianischer Vorbilder völlig bemalt, wobei eine harte Buntfarbigkeit meist diese Imitation vom Original allzudeutlich unterscheidet. Aber selbst korrekt reproduzierte Töne wirken nördlich der Alpen anders als in den fensterlosen, halbverdeckten Räumen des antiken Hauses bei südlichem Lichte.

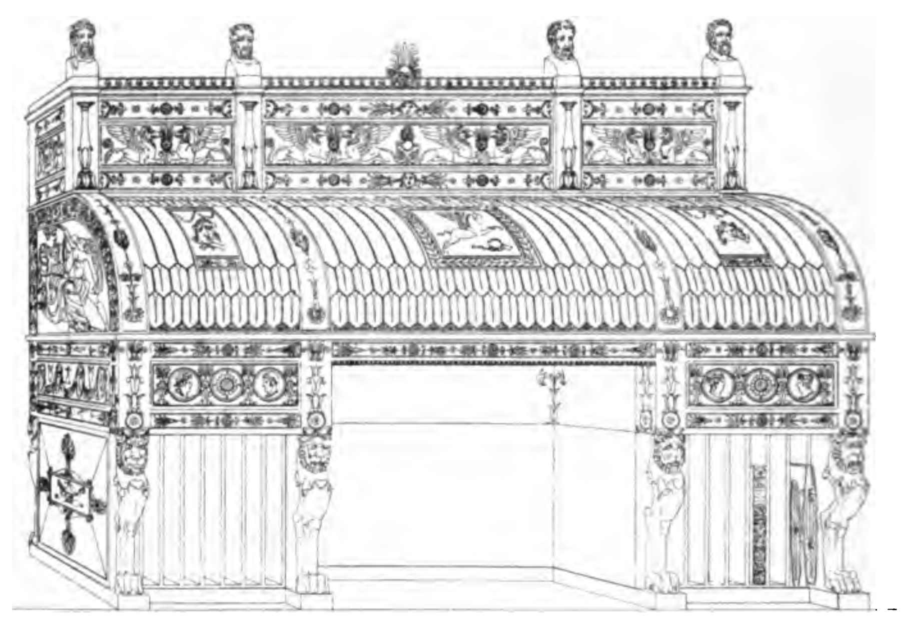


Fig. 46. Empire-Schreibtisch (Percier und Fontaine).

In der Regel wurde aber fast ganz auf Farbe verzichtet. Man glaubt so unbedingt an die Farblosigkeit der Antike, man schätzt den Schimmer des weißen Marmors so hoch, daß man dem Spiele mit weichen, gebrochenen Farbentönen absichtlich aus dem Wege geht. Eine kühle Stimmung wird angestrebt. Weiß und Mattgold, der zarte Akkord des Rokoko und Zopf, wird selten, das reine Weiß herrscht, daneben für einzelne Teile und Gliederungen das Schwarz, Rotbraun und Ockergelb der antiken Tongefäße, oder kreidiges Gelb, Grün, Blau und pompeianisch Rot. Alles das bringt, im Verein mit Gipsbüsten, weißen Gardinen und hellen Möbeln die charakteristische Stimmungslosigkeit der Empireräume hervor.

In der Ornamentik nimmt das Spielen mit Naturpflanzenmotiven, mit Blumensträußen und Rosenguirlanden, womit der Louis XVI.-Stil ergötzte, ein Ende. Eierstab und Mäander (à la grecque genannt), Palmette, Lorbeer und Akanthusranke, Perlschnur und Rosette sind an Bauten und Gerät fast ausschließlich im Gebrauch. Daneben halten sich aus der Zopfzeit römische Motive, wie die hagere Guirlande, der Kranz mit Schleifen, das

Medaillon und vor allem die ganze Masse symbolischer Figuren, Urne und Fackel, Liktorenbündel und Kandelaber, ferner Genien und Putti, Karyatiden und Hermen, Greifen, Sphinxe, Adler, Löwenköpfe. Im ganzen wird der römische Motivenschatz von den Künstlern stärker benutzt, wie der griechische. Die Ellipse der Zopfzeit wird wieder durch den Halbkreis ersetzt, das Blattwerk sehr einförmig und steinern behandelt.



Fig. 47. Wiege des Königs von Rom (Lafond).

Das Mobiliar folgt den Gesetzen der Baukunst, nicht seinen eigenen Forderungen. David und andere bemühen sich, das wenige, was damals in Pompeji von antiken Möbeln erhalten oder was auf Vasenbildern zu erkennen war, ohne Rücksicht auf Brauchbarkeit nachzuahmen. Zuweilen scheint es, als sei die Schaffung unbequemer Sitzgelegenheiten ihr höchstes Ziel gewesen. Die glatte, ungegliederte, nicht geschweifte Fläche herrscht vor, Rechteck, Halbkreis, Dreieck und Sechseck, kurz alle regelmäßigen geometrischen Gebilde werden beliebt. Die Häufung kleiner Profile wird verdrängt durch einfache Leisten und Viertelstäbe, die einst so hübsch gegliederten Füße der Tische, Stühle usw. ersetzt durch vierkantige Pfeiler, dicke Säulen, durch Füllhörner und Liktorenbündel, durch hermenartige Stützen, denen Kopf und Füße aus Metallblech angesetzt wurden, durch Löwen und Karyatiden. Mit besonderer Vorliebe fügt man Spiegelglas in die Flächen der Möbel ein. Das Ornament wird plastisch auf die Fläche aufgesetzt, von der es sich scharf im Kontur abhebt, nicht, wie das frühere Naturornament des Rokoko und Zopf in die Fläche verlaufend. Aus Metallblech gehämmert oder gepreßt wird der Schmuck unorganisch den Möbeln aufgelegt. Statt Bronze wird oft nur vergoldetes geschnitztes Holzrelief aufgeleimt, aber auch eingelegte Hölzer selbst bei einfacheren Gebrauchsmöbeln vielfach angewandt. Das Holz ist jetzt vorwiegend Mahagoni, im Bürgerhause auch gebeizte, billige, weiche Hölzer, hell poliert, gelblich oder rötlich, mit schwarzgebeizten Leisten, Profilen und Füllungen als Imitation von Ebenholz.

Das Sofa (Kanapee) wird steiflehnig mit geschwungenen Seitenteilen, die volutierend endigen. Die Stühle erhalten gerade Beine, die Rücklehne wird leicht ausgebogen, als Lyra oder Urne geformt. Die Tische sind viereckig oder oval, oft mit Löwenbeinen oder dergleichen nach antikem Vorbild. Kleinere Konsoltische, Etagèren usw. wurden gerne mit einer Marmorplatte und darauf umlaufender Messinggalerie belegt. Die Schränke sind glatt, oder mit vorgeleimten Halbsäulchen, die Deckplatte vorgekragt und oft mit flachem Giebel geschmückt. Die Öfen werden als Säulenstumpf oder sehr sinnig als riesige Urne gebildet, statt der Fayenceöfen selbst in Schlössern und vornehmen Hotels eiserne Ungetüme in Nischen aufgestellt.

Künstler ersten Ranges sind zum Teil mit Möbelentwürfen beschäftigt, unter den Architekten vor allem Percier und Fontaine (Fig. 46). Der Maler Prud'hon entwarf die Wiege und die Toilette für den roi de Rome, deren Ausführung in vergoldetem Silber Thomire übernahm, der für den kaiserlichen Erben auch eine Wiege aus Ulmenholz mit Bronzebeschlägen fertigte. Die von David entworfenen Möbel führte der berühmteste der Pariser Ebenisten

Georges Jakob aus. Dessen Sohn Jakob Desmalter liefert Möbel für die Kaiserin Josephine, helles Holz mit fein ziselierten Bronzebeschlägen und Perlmuttereinlagen.

Die Uhren, schon in der Zopfzeit als wichtigster Kaminschmuck behandelt, werden jetzt vorzugsweise in Marmor ausgeführt, einzelne Bauteile (Säulenstumpf auf Sockel z. B.) oder ganze Bauten, vier Säulen mit Giebeldach auf Sockel z. B. darstellend. Zum Marmor tritt Bronzeschmuck mit starker Vergoldung, eingelegte Reliefs und vor allem antike allegorische Figuren, von Ravrio und anderen Bronziers zum Teil hervorragend schön ausgeführt, wie überhaupt der Bronzeguß der Empirezeit technisch noch ebenso auf der Höhe ist, wie die Edelmetallarbeit. Dagegen geht die Kunst des Eisenschmiedens fast verloren, weil Gußeisen bevorzugt wird.

Kandelaber, Urne und Dreifuß müssen für alles Gerät zur Grundform dienen. Bei Metall und Porzellan siegt überall die Eiform, der steife Henkel, der hohe Fuß, frei nach spätgriechischen Gefäßen. Die Porzellanmanufaktur von Sèvres, seit 1800 unter Alexandre Brongniarts Leitung stehend, verfiel allmählich in künstlerischer Hinsicht, da man, unter Verkennung des Charakters der Porzellanmalerei, statt feinen verstreuten Dekors in Unterglasurmalerei jetzt Imitation von Oelbildern, Genreszenen und Historien in goldenen Rahmen und glasig kalten Farben aufzumalen begann, dazu Vergoldung übermäßig anwandte. Auch das gewöhnliche Gebrauchsgeschirr dieser Zeit leidet unter überschwenglicher Allegoristerei, unter dem Bedürfnis, Bürgertugend auf jedem Topf und Teller zu malen. Selbst die Gobelinmanufaktur geht gewaltig zurück, wird hart und indiskret in den Farben, plump in der Zeichnung.

In der Gartenbaukunst hält die auf sentimentale Ausschmückung der Natur gerichtete Zopfstimmung noch an. Der Naturpark nach schottischem Geschmack, mit Wasserfällen und Grotten, Äolsharfen in Ruinen, mit Naturbrücken und Gräbern, mit römischem und gotischem Hause, mit maurischem Kiosk, ägyptischem Tempel oder japanischem Zelt lebt fort, erhält höchstens noch reichlicher antike Zutaten, wie Altäre, Sarkophage und dergleichen mehr. Ein Beispiel bieten Renards (1744—1807) Gartenarchitekturen zu Armainvilliers und Valençay.

Rücksichtslos wird alles nach antiken Mustern gearbeitet. Die Helden der Revolution tragen bei festlichen Gelegenheiten eine Toga und römische Schwerter und hätten wohl am liebsten statt der Gewehre Lanzen geführt, wenn der Anachronismus nicht zu augenfällig gewesen wäre. Aber trotz sinnloser Imitation wird man nicht übersehen dürfen, daß ein großer Zug zum Strengen und Erhabenen, wirkliche Noblesse in der schlichten Form vorherrscht und die besseren Arbeiten der Empirezeit noch immer sicheren Geschmack verraten.

Daß der Empirestil älter ist als das Kaiserreich, ja älter als die Republik, daß er schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts einzelne Vertreter in Frankreich findet, ist früher erwähnt. In diesem Stile errichtete Peyre d. ä. schon 1762 ein Wohnhaus am Boulevard du Clos-Payen, Antoine 1769 die korrekte dorische Tempelfront am Charité-Portal, Chalgrin im selben Jahre die dorische Fassade der Kirche St. Philippe du Roul. Als Bahnbrecher darf auch Viktor Louis (1735—1810) gelten, der den Umbau des Palais royal, den Neubau des Théatre français zu Paris (1782), des Hotel Saige (Präfektur) und des Theaters zu Bordeaux leitet, ferner der Blondel-Schüler Gondouin (1737—1818), dessen Ecole de médecine (1769) mit einer hübschen ionischen Doppelsäulenhalle an der Fassade des Ehrenhofes dekoriert und nach der Straße durch einen Arkadengang abgeschlossen wurde, beides noch etwas zopfig empfunden. Akademischer fällt dann 1771—1775 der Bau der Münze aus von Jacques Denis Antoine (1733—1801), die von Labarre vollendet

wurde. Gemeinsam ist diesen Meistern, daß sie neben der antiken Einfachheit noch Grazie, „convenance“ und „agrément“ erstreben.

Ihnen stehen auch A. F. Peyre le jeune (1739—1823) und Dewailly (1729—1798) nahe, ein Mitarbeiter Servandonis, der später in Belgien tätig ist. In Paris bauen sie das Théatre de l'Odéon. Monumentaler ist Desmaisons, der die Fassade des Palais de Justice seit 1776 errichtet, die durch alle Zerstörungen und Umbauten sich mit ihrer mächtigen Freitreppe, den schmalen dorischen Säulen und den schmucklosen Flügelbauten ernst und würdevoll erhielt.

Ein typischer Vertreter des frühen strengen Empire war Ch. Nicolas Ledoux (1736—1806), Kupferstecher und fleißiger Architekt, der schon zwischen 1770 und 1789 Schlösser, Wohnbauten, Theater in Paris und in der Provinz in großer Zahl errichtet. Dabei ist er ein phantastischer Schwärmer für die symbolische Schönheit der Architektur, der Erfinder der „kubischen Gebäude“, als idealster Bauform, und noch als alter Herr schriftstellerisch tätig, da er 1804 „l'architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation“ herausgibt. Gerade dieser vielseitige und bewegliche Künstler huldigt in seinen Bauten einer plumpen Wucht, schwärmt für absolut ornamentlose, ungegliederte Formen, für öde Mauerflächen, riesige Quadern und Bossen, rahmenlose, lochartige Fenster, ungeheuerliche Säulen. So baut er die Torwachthäuser von Paris, z. B. 1788 die Barrière St. Martin, so sein eigenes Wohnhaus in der Rue du Faubourg-Poissonière (1780).

In der Epoche des Directoire kam man, trotz aller Kunstbegeisterung, doch wenig zum Bauen. Mit Festdekorationen, Projekten für die neu eingeführten Kulte, bizarren Gelegenheitsdekorationen wurde Geld und Arbeitskraft vergeudet. Erst mit Napoleons kaiserlichem Regiment kommt in die zerfahrenen Verhältnisse ein großer Zug und die Bautätigkeit belebt sich. Mochte der Korse als nüchtern berechnender Verstandesmensch auch persönlich kein inniges Verhältnis zur Kunst selbst haben, mochte er sie mehr aus Staatsraison und aus persönlicher Eitelkeit fördern um als Mäcen und Augustus zu glänzen, immerhin — er diente ihr in seiner Weise und man muß ihm das nachrühmen. Klüglich überläßt er die Entscheidung in Kunstfragen den Sachverständigen, besonders dem über Gebühr verlästerten wackeren Generaldirektor Denon. Nur gelegentlich greift er persönlich ein. Für sich selbst war er ja in allen Dingen anspruchslos. Auch die Natur liebte er nur, wo sie einfach und wahr erschien. Darum haßte er die gekünstelten sentimentalen Parkanlagen jener Zeit: „mon jardin anglais à moi, c'est la forêt de Fontainebleau“, soll er geäußert haben. Vielleicht hätte er Rousseau und Diaz, die Verehrer dieses Naturwaldes, eher begriffen, als die Landschaftskünstler seiner Zeit.

So liebte er auch in der Baukunst das militärisch Einfache und Wohlgeordnete, aber auch das Kolossale, und bevorzugte daher bestimmte Bautypen, wie z. B. das Pantheon, ferner die großen Siegesdenkmale der römischen Triumphatoren, die Ehrenbogen und Siegessäulen. Besonderen Geschmack fand er an langgestreckten Kolonnaden, die seinem soldatischen Auge vielleicht wohltuend waren. Den Nachdruck legte er aber weniger auf künstlerische Ausführung als auf Solidität des Materials und billige Arbeit. Anderseits ließ er, wo es ihm um Repräsentation zu tun war, auch einen gewissen künstlerischen Aufwand gelten, nur mußte derselbe nicht die Ausführung verzögern. Gewohnt, seine Befehle sofort erfüllt zu sehen, verlangte er auch, wie so viele königliche Bauherren, schnellste Fertigstellung der genehmigten Projekte. Um die Bauzeit des Arc de l'Etoile abzukürzen, wollte er sogar trotz seiner sonstigen Sparsamkeit eine halbe Million Franken extra bewilligen.

Zu jedem Opfer, jedem Aufwand war aber der Kaiser bereit, wenn es galt, den Siegestaten seiner Krieger monumentale Gedächtnisbauten zu errichten. Er wußte zu gut, wer die Stützen seines Thrones waren, und wie solche öffentliche Anerkennung ihn populär und die Jugend kampflustig erhielt. Chalgrin wurde zum Bau einer riesigen Triumphpforte auserſehen. Chalgrin (1739—1811) gehörte noch der älteren Generation an, hatte sich aber einen Ruf als strenger Anhänger der Antike verschafft, der noble Einfachheit mit monumentaler Größe zu verbinden sucht. Schon 1769—1784 hatte er die Kirche St. Philippe du Roul in strenger Beschränkung der klassizierenden Schmuckformen als Basilika mit dorischem Portikus errichtet. Trotz seines archäologischen Eifers war er frei von Einseitigkeit und wußte, als ihm 1804 der Umbau des Palais du Luxembourg für den Senat übertragen wurde, das Meisterwerk des de Brosse schonend zu behandeln, indem er sich vorwiegend auf den Umbau des Hofes und der Innenräume beschränkte.

1806 begann er den Bau des Arc de l'Etoile, den der Kaiser zur Erinnerung an die Feldzüge bis 1805 auf einer Anhöhe errichten ließ, so daß er den großartigen Abschluß eines der schönsten Straßenzüge der Welt, der Champs Elysées bildete (Fig. 44). Schon diese Lage bedingte bedeutende Abmessungen, und so entstand hier der größte Triumphbogen der Welt, fast 50 m hoch und 45 m breit. Chalgrin hat nicht eines der römischen oder griechischen Vorbilder kopiert, sondern der freien Lage angemessen, einen mächtigen, fast turmartig wirkenden Mauerwürfel aufgeführt, den in den Hauptachsen zwei Durchfahrten von verschiedener Höhe durchschneiden. Zwischen den vier riesigen Pfeilern wurden sehr einfach behandelte Bögen gespannt und ein kräftiges Obergeschoß aufgesetzt. Alles zielt auf Massenwirkung ab, ohne viel architektonische Gliederungen. Nach Chalgrins Tod 1811 übernimmt Huyot den Bau, der im wesentlichen nach seinem Entwurf 1836 durch Abel Blouet vollendet wird, bis auf die noch heute fehlenden Freifiguren des obersten Gesimses. Den wichtigsten Schmuck bilden Reliefs und vier gewaltige Figurengruppen von je 12 m Höhe an den Pfeilern, welche die Hauptdurchfahrt flankieren. Eigentümlich streng wirkt der endlose rings-umlaufende Figurenfries unter dem weitausladenden Hauptgesims. Chalgrins Werk darf nicht unterschätzt werden. Obwohl bei näherer Betrachtung uns die trockene Behandlung der Details und die übergroßen Mauerflächen vielleicht nicht mehr gefallen, ist doch die Fernwirkung des Riesenmonumentes und die Unabhängigkeit der Komposition unleugbar. Ein Siegesdenkmal Napoleons war auch die 1806—1810 von Gondouin und Lepère auf Anregung Denons errichtete Säule auf der Place Vendôme, eine freie Wiederholung der Trajanssäule, deren Napoleonstatue so vielfach Platz und Gestalt wechseln mußte.

Ganz auf Napoleons persönliche Initiative ging die endgültige Gestaltung der Madeleine-kirche zurück, die zu einem Tempel des Ruhmes umgebaut werden sollte. Nach dem Entwurf von Pierre Contant d'Ivry (1698—1777) hatte man schon 1764 den Bau begonnen, aber während der Revolution abgebrochen. Nun schreibt Napoleon 1806 vom Lager zu Posen dafür eine Konkurrenz aus, um sich schließlich ohne Rücksicht auf den Ausgang derselben für das Projekt von Barthélemy Vignon (1762—1846) zu entscheiden. „Einen Tempel, keine Kirche wollte ich", schreibt Napoleon 1807 aus dem Feldlager von Finkenstein, und einen mächtigen, korinthischen Peripteraltempel mit doppelter Säulenvorhalle und breiter Freitreppe hat Vignon ausgeführt, groß und elegant, mit den edelsten Römerbauten in straffer Zeichnung wetteifernd (Fig. 48). Doch nach Napoleons Fall wurde unter der Restauration der „Tempel des Ruhmes" wieder dem Kultus der heiligen Magdalena zurückgegeben und Vignon selbst mußte einen Plan zur Umwandlung in eine Kirche liefern. Er

baut eine halbrunde Apsis ein, ordnet an den Längswänden Kapellen an und gewinnt durch deren Trennungswände die nötigen Widerlager, um das Schiff mit drei flachen Kuppeln decken zu können. Daß eine so durchgreifende Umwandlung möglich war, ohne das Äußere des Baues zu ändern, ist kennzeichnend für die Kunst dieser Zeit, die es nicht störend empfand, daß der hellenische Giebel einen kuppelbedeckten Kirchenbau verbarg. Immerhin bleibt es bewundernswert, wie im Innern auch unter diesen Umständen eine feierliche und vornehme Wirkung, und, selbst mit den antiken Formenelementen, ein kirchlicher Eindruck erzielt wurde, wobei nur das Apsismosaik etwas aus der Harmonie des Ganzen herausfällt.



Fig. 48. Vignon. Madeleinekirche in Paris.

Konnte Vignon eine Kirche dem antiken Tempelschema einfügen, so Brongniart (1739 bis 1813) eine Börse, die 1808 begonnen, erst 1826 von Labarre (1764—1833) vollendet wurde. Brongniart, ein Blondelschüler, gehörte auch der älteren Richtung an, die am Privathaus wenigstens die malerischen Freiheiten des Louis XVI.-Stiles billigte. Reizend war z. B. das von ihm 1774 errichtete Hotel der Mde. d'Hervieux (Rue Chantereine, Paris), das 1789 von Bellanger in pompeianischem Geschmack dekoriert wurde. In seinen Monumentalbauten (Lycée Condorcet) ist er strenger und sein Börsenbau zeigt das Bemühen, die erhabene Wirkung römisch-korinthischer Tempel in der mächtigen umlaufenden Säulenhalle ohne Rücksicht auf die Zweckbestimmung des Innenraums zu erreichen. Mit Vignons eleganter Monumentalität kann sich freilich Brongniart nicht messen.

Wo eine peripterale korinthische Tempelanlage unmöglich, sucht man wenigstens der

Fassade oder dem Mittelrisalit ein „Peristyl" mit Giebel anzukleben, wie Poyet (1742—1824) der nach der Seine hinblickenden Schauseite des ehemaligen Palais Bourbon (Deputiertenkammer) über breiter Freitreppe eine wirkungsvolle Halle von 12 korinthischen Säulen vorlegte (1804—1807), ebenso Legrand (1743—1807) dem Hotel Gallifet.

Neben dem strengeren Klassizismus der älteren Meister blieb aber Raum für die Anhänger der freieren Schule, die neben der griechischen und römischen Antike die Eindrücke der italienischen Renaissance zu verarbeiten suchten, wie sie den meisten durch den Aufenthalt in Italien als Institutsstipendiaten geläufig waren. Die Entwürfe des feinsinnigen Baltard



Fig. 49. Percier und Fontaine. Der kleine Triumphbogen. Paris.

(1764—1846), der Maler und Architekt war, blieben allerdings zumeist auf dem Papier, nur das Palais de Justice zu Lyon kam zur Ausführung. Der vielbeschäftigte Bellanger (1744—1818), der originelle und phantasievolle Arbeiten im Park von Méreville ausführte, hat keine Monumentalbauten hinterlassen, ebensowenig der Blondel-Schüler Raymond (1742 bis 1811).

Die glänzendsten Vertreter des wieder schmuckvoll und elegant gewordenen Neuklassizismus sind aber Percier (1764—1838) und Fontaine (1762—1855), deren Ruhm als Großmeister dieser Epoche nicht nur nach den erhaltenen ausgeführten Bauten, sondern auch nach ihren zahlreichen Entwürfen beurteilt werden muß. Allerdings enttäuschen uns diese auf den ersten Blick, denn im Vergleich mit modernen Konkurrenzen sind die kleinen, ängstlich

durchgeführten, unansehnlich getuschten Blätter ohne Technik des Vortrags. Aber die Festdekoration für die Übergabe der Adler durch Napoleon z. B. ist doch bei näherer Betrachtung höchst feierlich und geschmackvoll, eine hübsche Umschreibung pompejanischer Motive.

Percier und Fontaine finden sich zusammen im Atelier Peyre d. ä. (1739—1823) zu Paris, gewinnen zugleich den Prix de Rome und studieren dort mit gleichem Eifer neben der Antike die Renaissance, wovon ihre 1798 veröffentlichte Publikation Zeugnis ablegt: **Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome.** Nach der Rückkehr in die Heimat widmen sich beide, besonders aber Percier, kunstgewerblichen Arbeiten, in denen sie nun mit feinstem Geschmack der klassischen Mode in den Entwürfen von Innendekorationen,



Fig. 50. Percier und Fontaine. Die Sühnekapelle in Paris.

Tapeten, Möbeln und Gerät Rechnung tragen. Eine Sammlung derselben veröffentlichen sie 1801 als **„Recueil de décorations intérieures“**, wobei sie sichtlich durch Piranesis kunstgewerbliche Publikationen beeinflußt sind.

Durch den Ausbau des Schlosses la Malmaison für Madame Bonaparte (seit 1800) werden sie dem Konsul Bonaparte empfohlen, der sie mit der Herrichtung verschiedener Schlösser (Saint-Cloud, Fontainebleau, Versailles, Compiègne) beschäftigt und ihnen seit 1805 die gewaltige Aufgabe stellt, den vernachlässigten Louvre völlig zu restaurieren. Im Anschluß daran projektieren sie Erweiterungsbauten, um den Louvre mit dem Tuilerienpalast zu verbinden. Sie waren aber nur bis zum Pavillon de Rohan gediehen, als Napoleons Sturz das Unternehmen stocken ließ. Das von ihnen geschaffene große Treppenhaus wurde später mit anderen Teilen des Anbaues wieder zerstört. Das erhaltene Stück ist höchst merkwürdig durch die

reiche, kunstvolle Gliederung der Fassade, die jede stärkere Profilierung vermeidet und wie eine in das feinste Flachrelief übersetzte klassizierende Spätrenaissance wirkt. Auch der 1805 begonnene Ausbau der Rue de Rivoli mit ihren etwas eintönig ermüdenden Arkadengängen konnte erst unter dem dritten Napoleon vollendet werden, und das geplante Palais für den jungen roi de Rome auf der Höhe des Trocadero blieb leider Entwurf.

Zur Ausführung gelangte aber der graziöse Triumphbogen auf dem Karussellplatz (1806), eine vielleicht allzu getreue Wiederholung des Severusbogens vom Forum romanum, der einst gegen die Masse der Tuilerien zu klein erschien, jetzt, nach Niederlegung der von den Kommunards zerstörten Tuilerien, etwas vereinsamt und ohne rechten Maßstab auf dem weiten Platze zurückgeblieben ist (Fig. 49). Und doch ist es ein reizendes Zierwerk von feinen Verhältnissen, mit Säulen aus rötlichem Marmor und Bronzekapitellen, im übrigen aus Savonnière errichtet, aus jenem in frischem Zustande ganz weichen Kalkstein, der dem französischen Baukünstler eine fast der Holzschnitzerei gleichkommende Zartheit in der Steinornamentik gestattet. Dem Material trug Percier dadurch Rechnung, daß er alle Flächen mit dem schönsten Blattornament, mit Lorbeer und Akanthus, mit Rosetten und Festons überzog.

Ein kleines Meisterwerk gelang den beiden noch nach Napoleons Fall, als sie für Ludwig XVIII. an der Stelle, an der die Gebeine des unglücklichen Fürstenpaares Louis XVI. und Marie Antoinette 1793—1815 geruht, eine Sühnekapelle errichteten (1820—1826), über griechischem Kreuz eine einfache Kuppel mit drei halbrunden Apsiden und Portikus, die bescheidene Dekoration sehr zart gezeichnet (Fig. 50). Die Chapelle expiatoire zeigt, was besonders aus den zahlreichen Entwürfen beider Künstler hervorgeht, daß sie die feinsten Vollender dessen waren, was die Empirekunst anstrebte. Die noble Einfachheit, der Reiz der Linie, das maßvolle Dekorieren mit den von der Antike überlieferten Elementen war ihre Stärke. Wenn dem heutigen, an kraftvolle und malerische Behandlung gewöhnten Auge auch vieles zu trocken und dürftig erscheinen mag, für ihre Zeit waren sie Meister.

Offenbar war Percier der begabtere von beiden, sein Einfluß auf die jüngeren Architekten seit 1804 etwa sehr bedeutend. Er zeichnet ohne Vorurteil künstlerisch wirkungsvolle Bauten aller Epochen, auch des Mittelalters. Er begeistert sich für die Renaissance und findet Jean Bullants Schloß von Ecouen großartig „trotz seiner unregelmäßigen Bauart.“ Fontaine hingegen war der Liebling Napoleons, seit 1813 als premier architecte de l'empereur etwa von gleichem Einfluß auf das französische Bauwesen, wie Schinkel auf das preußische. Aber dem Hellenismus stand er kühler gegenüber als der Berliner Meister. So sehr er die griechische Baukunst als „type de perfection“ anerkennt, empfiehlt er doch für Frankreich mehr die Nachahmung der Renaissance unter Anpassung der Bauformen an das nördliche Klima und die Bedürfnisse des Landes.

So waren, theoretisch wenigstens, die Führer des Klassizismus von jeder einseitigen Bevorzugung antiker Vorbilder frei. Und doch war die Begeisterung für Hellas und Rom unter den Zeitgenossen so überstark, daß sie der Epoche des Empire den Stempel der Nachahmung klassischer Kunst aufprägt. Was aber die Meister der freien Richtung, Percier und Fontaine, hier begonnen, das sollte erst die nächste Generation zur Reife bringen. Denn aus ihrem Atelier gingen die führenden Männer der Restauration hervor.

Französische Malerei und Bildhauerei (1789—1815).

Die Revolution sollte auch den bildenden Künsten die Freiheit bringen; Erlösung von allem Zwang und aller Tradition, Erlösung von der rosigen Zartheit und tändelnden Anmut, von dem liebenswürdigen Leichtsinn und dem verbuhlten Kosen des ancien régime. Ein neues mannhaftes Geschlecht rang nach Ausdruck. Beispiele starrer Bürgertugend und harter Selbstzucht im Dienste der Freiheit wollte man im Bilde schauen, große Männer und große Taten, herbe Formen, wuchtige Größe, klassische Strenge.



Fig. 51. David: Madame Récamier.

Ein jugendfrischer Held mußte kommen, der rücksichtslos das Alte zertrümmerte, ein Napoleon der Malerei. Frankreich fand ihn in Jacques-Louis David (1748—1825), dem willensstarken Begründer einer neuen Schule, der freilich mit seinem Vorbild Napoleon die unbedingte Herrschbegier, die schonungslose Vernichtung aller ihm unbequemen Menschen und Institutionen gemeinsam hatte. Ein Befreier und zugleich ein Tyrann. In mühseliger Arbeit hatte er sich auf die Herrschaft vorbereitet. Als Neffe Bouchers war er noch in den Traditionen der Rokokokunst erzogen. Aber Vien (1716—1809), der französische Mengs, hatte ihm die neue Auffassung der antiken Welt eröffnet. Seitdem wußte David, daß es seine Aufgabe war, selbst ein Reformator zu werden und sein Volk durch Darstellung römischer Heldentaten zur Bürgertugend und Freiheitsliebe zu entflammen. Diese römische Welt gründlich kennen zu lernen, gab es für ihn nur einen Weg, das Studium der Originale in Rom. Darauf konzentriert sich seine Energie. Erst nach viermaligem

vergeblichen Ringen gewann er mit seinem Bilde „Kampf des Mars und der Minerva" 1771 den römischen Preis. Mit ungeheurem Eifer widmet sich nun David in Rom der Erforschung antiken Lebens, füllt seine Skizzenbücher mit Studien nach Gerät, Waffen und Trachten, sucht die Erscheinung des antiken Menschen durch Nachbildung von Statuen, Vasenbildern und geschnittenen Steinen zu rekonstruieren. Seinem malerischen Stil sucht David erhabene Größe und plastische Wirkung zu geben. Er wendet sich ab von den Meistern des Kolorits, von den duftigen Schöpfungen des Correggio und selbst von der zarten Schönheit des jungen Raffael zu der derberen und korrekten Kunst der Carracci-Schule, deren Einfluß sichtbar ist in seinem 1779 für das Lazarett zu Marseille gemalten Bilde „der heilige Rochus Pestkranke heilend".

Davids höchster Ehrgeiz erwacht erst in Rom. Eine große und gesunde Kunst will er schaffen, Lehrmeister und Führer eines neuen Geschlechtes will er werden. „Es bedarf stolzer Farben" schreibt er, „eines markigen Stiles, eines kühnen Pinsels, eines vulkanischen Genies". Die Kunst soll nicht mehr kleinlichen Freuden und Lüsten dienen, sie soll höhere, ideale Zwecke erfüllen. Sie soll eintreten für die großen Ideen der Menschheit, für die Befreiung des Volkes, für den Ruhm des Vaterlandes. Darum soll der echte Künstler seine Zeit nicht mit kleinen Gelegenheitsarbeiten vergeuden, sondern Werke von bleibender Bedeutung schaffen. Nur ein großes Historienbild, vor allem eines aus der antiken Heldensage, scheint ihm seines Pinsels würdig. Der Maler soll Philosoph sein und das Genie soll der Fackel der Vernunft folgen.

Glücklicherweise verläßt sich aber der junge David mehr auf sein Genie, auf sein glühendes Empfinden, als auf die Fackel der Vernunft. So schildert er im Belisar (1780) nicht nur den im Fürstendienst schändlich verratenen Bürger, sondern auch den im Kriegsdienste kräftig ausgebildeten Manneskörper. In der „Andromache am Leichnam Hektors" (1783) zeigt er nicht nur das Weib, das ihre Liebe dem Vaterland opfert, sondern auch den echten tiefempfundenen Schmerz der Gattin, während die Zopfkünstler bei so etwas nie über liebliche Rührung hinauskamen. Es folgt 1784 der Schwur der Horatier, das Glanzstück des Salons von 1785. Damit löste David seine künstlerischen Versprechungen ein. Ohne Rücksicht auf Schönheit sind die drei gewaltig ausschreitenden Helden in herrlichem Rhythmus der Bewegung dargestellt. Wie überzeugend ist der waffenfrohe Opfermut der drei Brüder ausgesprochen. Mögen auch die Nebenfiguren unbedeutend und zusammenhanglos erscheinen, es lebt in den Hauptgestalten doch jener markige Stil, jenes theatralische Pathos, das die Zeitgenossen mächtig ergriff. Die Werke der nächsten Jahre stehen nicht ganz auf dieser Höhe. Der Beifall, den der „Ugolino" 1786, der „Sokrates" 1787, dann im Revolutionsjahr 1789 der Brutus fand, galt wohl ebensosehr dem politischen Hintergedanken als der künstlerischen Tat. Und doch hatte David durch den Ernst des Wollens wie durch die Strenge der Ausführung den Zeitgenossen ein bedeutsames Vorbild gegeben. Der Größe des Gedankens sollte auch der mächtige Aufbau der Bilder, die starke Bewegung, die edle Schönheit der Linien entsprechen. Die Künste der Farbe, des Kolorits, der Licht- und Schattenverteilung hatten bisher Maler und Publikum geblendet. David will einfache, klare Farben, ungesuchte Schattengebung, selbst auf die Gefahr, so kalt wie ein bemalter Gipsabguß zu werden. Aber in einem Punkte unterscheidet er sich doch von den deutschen Klassizisten. Es genügt ihm nicht, antike Statuen zu kopieren, man muß sie nach Davids Meinung auch durch Naturstudium lebendig machen. „Die Betrachtung der Meisterwerke der Museen", sagt er, „macht vielleicht Gelehrte



J. L. David, Die Ermordung des Marat.

Z. Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I Bd., S. 89. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

vergeblichen Ringen gewann er mit seinem Bilde „Kampf des Mars und der Minerva“ 1771 den römischen Preis. Mit ungeheurem Eifer widmet sich nun David in Rom der Erforschung antiken Lebens, füllt seine Skizzenbücher mit Studien nach Gerät, Waffen und Trachten, sucht die Erscheinung des antiken Menschen durch Nachbildung von Statuen, Vasenbildern und geschnittenen Steinen zu rekonstruieren. Seinem malerischen Stil sucht David erhabene Größe und plastische Wirkung zu geben. Er wendet sich ab von den Meistern des Kolorits, von den duftigen Schöpfungen des Correggio und selbst von der zarten Schönheit des jungen Raffael zu der derberen und korrekten Kunst der Carracci-Schule, deren Einfluß sichtbar ist in seinem 1779 für das Lazarett zu Marseille gemalten Bilde „der heilige Rochus Pestkranke heilend“.

Davids höchster Ehrgeiz erwacht erst in Rom. Eine große und gesunde Kunst will er schaffen, Lehrmeister und Führer eines neuen Geschlechtes will er werden. „Es bedarf stolzer Farben“ schreibt er, „eines markigen Stiles, eines kühnen Pinsels, eines vulkanischen Genies“. Die Kunst soll nicht mehr kleinlichen Freuden und Lüsten dienen, sie soll höhere, ideale Zwecke erfüllen. Sie soll eintreten für die großen Ideen der Menschheit, für die Befreiung des Volkes, für den Ruhm des Vaterlandes. Darum soll der echte Künstler seine Zeit nicht mit kleinen Gelegenheitsarbeiten vergeuden, sondern Werke von bleibender Bedeutung schaffen. Nur ein großes Historienbild, vor allem eines aus der antiken Heldensage, scheint ihm seines Pinsels würdig. Der Maler soll Philosoph sein und das Genie soll der Fackel der Vernunft folgen.

Glücklicherweise verläßt sich aber der junge David mehr auf sein Genie, auf sein glühendes Empfinden, als auf die Fackel der Vernunft. So schildert er im Belisar (1780) nicht nur den im Fürstendienst schändlich verratenen Bürger, sondern auch den im Kriegsdienste kräftig ausgebildeten Manneskörper. In der „Andromache am Leichnam Hektors“ (1783) zeigt er nicht nur das Weib, das ihre Liebe dem Vaterland opfert, sondern auch den echten tiefempfundenen Schmerz der Gattin, während die Zopfkünstler bei so etwas nie über liebliche Rührung hinauskamen. Es folgt 1784 der Schwur der Horatier, das Glanzstück des Salons von 1785. Damit löste David seine künstlerischen Versprechungen ein. Ohne Rücksicht auf Schönheit sind die drei gewaltig ausschreitenden Helden in herrlichem Rhythmus der Bewegung dargestellt. Wie überzeugend ist der waffenfrohe Opfermut der drei Brüder ausgesprochen. Mögen auch die Nebenfiguren unbedeutend und zusammenhanglos erscheinen, es lebt in den Hauptgestalten doch jener markige Stil, jenes theatralische Pathos, das die Zeitgenossen mächtig ergriff. Die Werke der nächsten Jahre stehen nicht ganz auf dieser Höhe. Der Beifall, den der „Ugolino“ 1786, der „Sokrates“ 1787, dann im Revolutionsjahr 1789 der Brutus fand, galt wohl ebensosehr dem politischen Hintergedanken als der künstlerischen Tat. Und doch hatte David durch den Ernst des Wollens wie durch die Strenge der Ausführung den Zeitgenossen ein bedeutsames Vorbild gegeben. Der Größe des Gedankens sollte auch der mächtige Aufbau der Bilder, die starke Bewegung, die edle Schönheit der Linien entsprechen. Die Künste der Farbe, des Kolorits, der Licht- und Schattenverteilung hatten bisher Maler und Publikum geblendet. David will einfache, klare Farben, ungesuchte Schattengebung, selbst auf die Gefahr, so kalt wie ein bemalter Gipsabguß zu werden. Aber in einem Punkte unterscheidet er sich doch von den deutschen Klassizisten. Es genügt ihm nicht, antike Statuen zu kopieren, man muß sie nach Davids Meinung auch durch Naturstudium lebendig machen. „Die Betrachtung der Meisterwerke der Museen“, sagt er, „macht vielleicht Gelehrte

Tafel III.



J. L. David, Die Ermordung des Marat.

... des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 89. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

wie Winckelmann, aber keine Künstler". Und so bereitet er denn jedes seiner Bilder durch eine Fülle sorgfältiger Akte und Porträtskizzen bis ins kleinste vor und sucht auch in der Treue der äußeren Ausstattung die höchste Genauigkeit zu erreichen. Jakob fertigt ihm antikes Mobiliar nach seinen Vorschriften an. Für das Gemälde der Sabinerinnen nimmt er für alles Modell, selbst für die alte Mutter, zu der ihm die greise Gouvernante seiner Kinder stehen mußte. Dieses unablässige Betonen strengen Naturstudiums hat ihn als Lehrer so groß gemacht, ihm einen natürlichen Vorrang vor vielen anderen Klassizisten gegeben. Diese Strenge gegen sich selbst, dies Bedürfnis, auch in den Jahren der Reife und höchsten Vollendung Schüler der Natur zu bleiben, ist durch ihn eine kostbare Tradition der französischen Schule geblieben zu einer Zeit, da man in Deutschland anfing, der Natur, dem Modell, dem Aktstudium aus dem Wege zu gehen, weil es den Schwung der Phantasie angeblich hemme oder gar die Sittlichkeit gefährde.

So hatte David zu seinem Teile am Ausbruche der Revolution mitgearbeitet und von den Stürmen derselben wurde er dann fortgerissen. Als Deputierter des Nationalkonvents (1792), später als Präsident desselben (1794) verkörpert er in sich das künstlerische Regime der Revolution. Er hebt die Akademie auf und läßt sich leider auch zur Verfolgung anderer Künstler hinreißen. Von der Tribüne kann er nun seine Lehre und die neue Kunst dem ganzen Volke verkünden. Seine Phantasie ergeht sich in ungeheuren Projekten von Revolutionsdenkmalen, im künstlerischen Arrangement von revolutionären Festen. Er entwirft ein Monument der Revolution: ein Riesenweib, das über zerschlagenen Königsstatuen sich erhebt, auf deren Kleid die Worte Kraft, Licht, Wahrheit eingegraben sind. Das waren hohle Phrasen, deren Gehalt nicht in der Figur selbst ausgeprägt war. Hier zeigt sich, wie eng begrenzt Davids Phantasie in Wirklichkeit war, die nichts Neues mehr schafft, sondern im gekünstelten Spiel mit antiken Allegorien sich ergeht. Robespierres Sturz (1794) wird dann für ihn verhängnisvoll. Nur knapp entgeht er der Hinrichtung und im Gefängnis hat er Zeit, über die Unausführbarkeit seiner Projekte nachzudenken. Das wenige, was er in dieser Zeit gemalt hat, steht im Gegensatz zu jenen phantastischen Ausschweifungen ganz auf der Basis gründlichen Naturstudiums, ja ist vielleicht das beste, was er überhaupt geschaffen. 1791 verewigte er den „Schwur im Ballhause" auf einem Riesenkarton. Die Szene ist von merkwürdiger Einfachheit und zweifellos voll starker Begeisterung, obwohl er dieser den ruhigsten und würdigsten Ausdruck zu geben versucht. Im Louvre sind die Aktstudien für sämtliche Figuren erhalten, wobei merkwürdigerweise nur die Körper sorgfältig ausgeführt, die Köpfe kaum angedeutet sind. Eine prophetische Kopflosigkeit. In der Darstellung des ermordeten Lepelletier und der Ermordung des Marat (vgl. farbige Tafelbeilage) ist David von einer wahrhaft großartigen, fast brutalen Wahrhaftigkeit. Als ob er diesen blutigen Tatsachen, diesem furchtbaren Drama der Wirklichkeit gegenüber alle rhetorische Phrase, alles Übersetzen in klassische Form vergessen hätte, stellt er in harten aber wahren Zügen uns die Schrecken jener Zeit in Lebensgröße unmittelbar vor Augen.

Vom Sturme der Revolution getragen hatte David seine Jugendwerke mit Begeisterung erfüllt. Allmählich trat er in das ruhigere Schaffen der Mannesjahre ein. Aber jetzt zeigt sich die mehr reflektierende, schulmeisterliche Seite seines Wesens deutlicher als wünschenswert. Die Theorie wächst stärker als die künstlerische Kraft. Und während sein Leben an äußeren Ehrenbezeugungen reicher wird, macht in seinen Bildern eine erkältende Härte und Schwunglosigkeit sich fühlbar. Absolute „Reinheit der Formen" strebt er an, die historische

Wahrheit und die physische Realität muß zurückgesetzt werden, um die volle antike Schönheit zu gewinnen. Das Kolorit verachtet er und huldigt der „peinture grise“. Die Farbe war ihm nie das Bestimmende im Bilde gewesen, aber er hatte vom Studium der Eklektiker her wenigstens die großen Gegensätze in Licht und Schatten, die kräftige Modellierung der Formen noch beibehalten. Jetzt gibt er diese auf und im Streben nach Stilisierung unterdrückt er seine anatomischen Kenntnisse. Sein Ideal ist nur die höchste Läuterung (épuration) der Form. An seinen Horatiern verurteilt er selbst die zu sichtbare anatomische Kunst, die kleinliche Wirkung bedinge. Ihm genügen jetzt „têtes d'expression“ auf antikem Torso. Statt nach der Natur studiert er unmittelbar an der Antike, wie er denn 1805



Fig. 52. David: Die Sabinerinnen. Louvre.

von Denon sich die Erlaubnis erbittet, einige antike Statuen abformen zu lassen, da es ihm an vollkommenen Modellen fehle. Fünf Jahre hatte er an dem 1799 vollendeten Bilde „Hersilia und die Sabinerinnen“ gearbeitet, das seine Wandlung von der römischen Manier der „Horatier“ zur strengen Nachahmung griechischer Kunst aller Welt offenbaren sollte, seltsamerweise an einem Thema der römischen Geschichte (Fig. 52). Die gesuchte Einfachheit, mit der die Gestalten reliefartig zusammengestellt werden, die harte Buntheit der Farben, die Unnatur der Bewegungen, die der edlen Linie zuliebe posiert und gekünstelt sind, sie blieben auch den Zeitgenossen nicht verborgen. Napoleon hatte wohl Recht, als er bemerkte, so habe er niemals Soldaten kämpfen sehen, ihnen mangele Wärme, Bewegung, Enthusiasmus. Wenn er dazu aber dem Künstler Vorwürfe machte, daß er statt berühmter Zeitgenossen die Schatten antiker Helden verewige, so beeilte sich David, diesen Wink zu verstehen. Der



Fig. 53. David. Die Krönung Napoleons. Louvre.

Wille des Unbezwinglichen drängte selbst ihn zu Darstellungen, die gar nicht dem Programm entsprachen, das er theoretisch als das einzig richtige hinstellte.

Der alte Revolutionär ist nun dazu verurteilt, als Hofmaler für den Ruhm des Cäsaren zu sorgen. In der „Krönung Napoleons" tritt, obwohl die Hauptgruppen groß und bedeutsam sind, doch die geringe Raumvertiefung, das absichtliche Vermeiden schöner und natürlicher Gruppierung ungünstig hervor (Fig. 53). In der „Verteilung der Adler (1810)" wird das Unnatürliche der in dichtem Gedränge die Treppe heraufstürzenden Fahnenträger doch nicht aufgehoben durch den Rausch der Begeisterung, der aus dieser kriegerischen Schar sprechen sollte. Das Fuchteln mit den Armen und die gespreizten Stellungen ersetzen nicht den Mangel an seelischer Wärme.

David war eben innerlich aus diesem Gedankenkreis längst herausgewachsen. Antike Heldengröße in einzelnen Hauptgestalten zu verkörpern, war sein Ziel geworden. In dem 1814 vollendeten Bilde des „Leonidas in den Thermopylen" scheint alles um Leonidas gruppiert zu sein, der, auf Kampf und rühmlichen Tod sinnend, in der Mitte des Bildes dargestellt ist. Immer deutlicher wird sein Prinzip, kolorierte antike Reliefbilder zu schaffen, die Realität der idealen Erfindung zu opfern. Dieser Jüngling, der „im Sturmschritt" vor der Felswand „steht" und in den harten Felsen so unpraktisch mit dem Schwertgriff eine Inschrift ritzen will, ist typisch für die Unmöglichkeit und Erzwungenheit der Davidischen Spätwerke.

David bleibt aber da bewundernswert, wo er den Zusammenhang mit der Natur nicht verliert. Darum sind einzelne seiner Porträts so ausgezeichnet, in denen er ganz ohne Nebenabsichten nur die Wirklichkeit in lapidaren Zügen abschreibt, ohne das „sympathische Lächeln" der alten Schule, ohne den Bombast von Säulen und Draperien, in wahrhaft bürgerlicher Schlichtheit. Unleidlich wird er, sobald er versucht, auch das Bildnis in das Prokrustesbett der klassischen Formel zu zwängen. Sein Bildnis der Madame Récamier zeigt, wohin er mit seinem Grundsatze gelangt, daß ein Bildnis nicht so sehr durch Ähnlichkeit als durch heroische Schilderung des Menschen ausgezeichnet sein müsse (Fig. 51). Diese in Wahrheit so reizende und liebenswürdige Frau streckt er auf ein antik geformtes Lager in ausgeklügelt klassischer Pose und in unbequemer Haltung hin. Zwar hat sie im Gegensatz zur gezierten Haltung der Rokokodamen eine gewisse erhabene Größe. Aber sie quält sich und uns mit statuarischer Starrheit, durch unliebenswürdigen Ausdruck der harten Züge. Als David 1801 Napoleons Übergang über den St. Bernhard darzustellen hatte und auf den ausdrücklichen Wunsch des Konsuls ihn ruhig auf feurigem Pferde schildern mußte, kam noch einmal ein frischerer Zug in die Komposition, wenigstens in die Darstellung des Pferdes. Aber die starre Ruhe des Reiters erscheint ebenso unnatürlich wie sein Sitz auf dem bäumenden Pferde (Fig. 54). Ein Spiel des Zufalls fügte es, daß eine Replik dieses napoleonischen Renomierbildes durch Blücher in das Berliner Königsschloß gelangte, in die Nachbarschaft von A. Menzels „Friedrich II. bei Hochkirch", der denselben Gedanken heroïscher Ruhe in höchster Gefahr so viel wahrer behandelt. Und doch hat David auch später noch im Porträt Vortreffliches geleistet, dank der Sicherheit und Größe seiner Zeichnung.

Mit Napoleons Abgang von der Weltbühne ist auch Davids Rolle ausgespielt. Freiwillig geht er beim Regierungsantritt Ludwig XVIII. nach Brüssel in die Verbannung. Noch ist sein Ruhm in Europa ungemindert; man versucht sogar, ihn nach Berlin zu berufen. Er aber zieht es vor, den Rest seiner Tage in ruhigem Schaffen zu verbringen indem er eine Reihe von antiken Thematen im Bilde behandelt, wie „Amor und Psyche, der Zorn des

Achill, Telemach und Eucharis“ u. a. in denen nur noch die leere Formel, die abgeklärte, reine Form, nicht aber mehr der große Geist und das stürmische Können von ehedem lebt. 1825 stirbt er in Brüssel.

So unerfreulich dem koloristisch empfindenden Auge Davids Kälte erscheint, kann man



Fig. 54. David. Napoleon I.

ihm seine strenge Größe auch in der Farbe nicht abstreiten. Er war kein Halber und zog alle Konsequenzen aus seinen Prinzipien. Allein, nicht alle Zeitgenossen vermochten ihm darin zu folgen, in der Natur nur farbige Skulpturen zu sehen. Neben ihm stand eine Schar von Künstlern, die theoretisch auch die reine Antike erstrebten, aber die polierte und glasige Malweise Davids, seinen erbarmungslos scharfen Kontur nicht mitmachten, obwohl das damals

als „gute Malerei" galt. Sie beharrten vielmehr in der weicheren Manier des 18. Jahrhunderts. Zu ihnen zählt auch der Lehrer Davids, J. M. Vien (1716—1809). Seinem nüchternen Naturell entsprach eine gewissenhafte Beobachtung des Modells und eine etwas gezierte Nachahmung der Antike, welch' letztere ihm erst durch die Theoretiker, besonders durch Caylus, zur Beachtung empfohlen wurde. Der jüngeren Generation, die den Kampf gegen die Boucherkunst aufnahm, erschien seine schlichte Art, mit den antikischen Neigungen vereint, als erstrebenswertes Vorbild, in seinem Atelier studierten David, Regnault, Debucourt und andere. Schließlich pries man ihn als den Vater des Klassizismus, bis er selbst an seine Rolle glaubte und sich als Reformator der Kunst, als Nestor der neuen Schule fühlte. Sein Porträt des jungen David d'Angers und seine geschichtlichen Bilder, wie die Darstellung „Jesus und der Sohn der Witwe" in Marseille, lassen wenigstens Naturwahrheit als den besten Teil seines Könnens erkennen. Sein Schüler Regnault (1754—1829) kam nicht viel über das von Vien Erreichte hinaus.

Vor allem wirken aber unter dem Directoire und Empire Greuze und Fragonard weiter und in ihnen der alte Zopfgeist, der sich an Tugendhaftigkeit und Familienglück im Bilde erbauen will. So führt auch Vincent (1746—1816) den Sohn eines vornehmen Mannes zum Bauern und läßt ihm eine „Lektion im Pflügen" erteilen (leçon de labourage). Marguerite Gérard (1761—1837) malt die junge Frau, die sich als gute Bürgerin ihrer Mutterpflicht erinnert und dem Bübchen die Brust darbietet, A. C. G. Lemonier (1743—1828) die Amme aus Caux, die mit Zärtlichkeit den Säugling nährt. Was Chodowiecki geschmackvoll in kleinen Radierungen erledigte, wird hier anspruchsvoll auf großen Leinwanden dargestellt. Andere bleiben noch in Fühlung mit dem alten holländischen Genre und der bräunlichen Malweise. So Martin Drolling, der niedliche dekolletierte Milchmädchen mit hübschen Füßchen liebt, Sweebach (1769—1823), der den Wouwermann kopiert, Gamelin (1735—1803) und andere mehr. Ebenbürtig neben den genannten steht eine Frau, Madame Vigée-le-Brun (1755—1842). Ähnlich wie Angelica Kauffmann rundet sie ihre Porträts zu empfindungsvollen Genrebildern ab. Gerne verherrlicht sie das selbst erlebte Mutterglück, indem sie sich in zärtlicher Umarmung mit ihrem Töchterchen malt. Wohl sind nicht alle 662 Porträts, die sie auf ihren weiten Reisen aufgenommen, gut und seelenvoll, aber immer merkt man den Versuch, die angenehmste Stellung zu finden. Gleichgültigen Frauen gibt sie durch träumerische Haltung Reiz, Häßlichen schmeichelt sie, Geistreichen gibt sie ausdrucksvolle Posen und umrahmt sie mit Stilleben, die auf ihre Lieblingsneigungen deuten. Es ist die Kunst des 18. Jahrhunderts, die Manier aller femininen Porträtkünstler, nur ein wenig straffer in der Form, etwas fester im Ton als gewöhnlich.

Das Beste aus der künstlerischen Tradition der alten Zeit hatte sich jedenfalls Prud'hon bewahrt (1758—1823), dessen frauenhaft sensible Malernatur dem statuarischen Klassizismus nur widerwillig sich annähert. Mit einer graziösen Phantasie begabt, zur weichen, duftigen malerischen Behandlung neigend, läßt er die galanten Formen des 18. Jahrhunderts mit dem ruhigeren Empfinden der neuen Schule harmonisch zusammenklingen. Zur strengen systematischen Lehrmeisternatur des gewissenhaften David, zu dessen steinerner Monumentalität stand seine lyrische, malerisch sinnliche Art im schroffen Gegensatz. Aber auch David erkannte an, daß, wenn schon dieser „moderne Correggio" sich irre, er doch schöner irre, als alle anderen Zeitgenossen. Und während an seinen Werken die damalige Kritik unendlich vieles auszusetzen hatte, waren sie von Liebhabern immer heiß begehrt, denn süße Unschuld, zarte Lieblichkeit verfehlte auch in dieser so eisern männlich sich gebärdenden

Zeit nicht ihre Wirkung. Um den liebenswürdigen Künstler bildete sich bald ein Sagenkranz. Man schilderte ihn, wie er in der Stille unter den Schrecken der Revolution Entsetzliches duldet, so recht im Gegensatz gegen den feurigen Jakobiner David. Benoit weist nach, daß Prud'hon allerdings unter den sozialen Wirren beim Ausbruch der Revolution wie alle anderen gelitten haben dürfte, daß aber die Legende stark übertrieb, die ihn als Märtyrer schildert. Sein Entwurf: Amor, die Unschuld verführend, wurde doch 1791 dreimal zur Ausführung bei ihm bestellt. 1799 erhielt er einen Preis und die Bestellung auf ein Bild für St. Cloud, 1805 malte er in Louvre und der allmächtige Kunstminister Maître Denon sorgte dafür, daß es ihm unter dem Kaiserreich an Aufträgen nicht fehlte, darunter einer in Höhe von 20000 Frcs. Seine Zeichnungen vollends machten sich alle Liebhaber streitig und selbst die Stiche nach diesen waren beim Erscheinen schon vergriffen. Napoleon, Talleyrand und viele andere beschäftigten ihn, die Stadt Paris bestellte bei ihm die graziösen Entwürfe für die Toilette der Kaiserin und für die Wiege des Kronprinzen (roi de Rome). So ging es dem liebenswürdigen Künstler nicht gar so übel. Aber er war eine weiche, leicht erregbare und ganz weltunerfahrene Natur, von jedem Sturmwind des Schicksals schnell gebeugt, unfähig, die zartführende Hand eines geliebten Weibes zu entbehren. Darum litt er mehr als andere unter den unvermeidlichen Kämpfen des Künstlerdaseins, besonders in so wechselvoller Zeit. Als Steinmetzensohn hatte er aus sich selbst heraus den Weg zur Kunst gefunden. Von seiner unglücklichen, aber kinderreichen Ehe, die ihn zu unermüdlicher Arbeit zwang, von seinem Wettbewerb um den römischen Preis, bei dem der gutmütige Jüngling seinem Konkurrenten half und so fast sich selbst um den Preis gebracht hätte, von seiner Rückkehr nach Paris just in dem verhängnisvollen Jahre 1789, von den erschütternden Erlebnissen der Revolutionszeit, von seinem Vegetieren in Armut, Entbehrung und doch poetischer Tätigkeit, endlich von seinem zarten und geheimnisvollen Verhältnis zu seiner Schülerin Constanze Mayer haben Goncourt und andere ein so anziehendes Bild entworfen, daß es grausam wäre, mit nüchterner Kritik es zu zerstören.

Seine Werke waren weniger durch strenge Größe der Form, als durch Lieblichkeit und stille Grazie ausgezeichnet. Die Künstler des Helldunkel Lionardo und Correggio waren seine Vorbilder, und wie jene wußte er mit duftigen Halbtönen und weichen Schatten Stimmung zu geben, wo David nur herben Kontur sah. Die Welt der Amoretten, des Eros und der Psyche rettete er aus dem Rokoko herüber. Schon 1799 erregte er mit dem Bilde „Die Wahrheit von der Weisheit geleitet“ Aufsehen, malte in St. Cloud und im Louvre Deckenbilder und im Salon von 1808 erscheint neben der Entführung Psyches durch Genien (Louvre, Fig. 55) sein unsterbliches Bild: Der Verbrecher von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt (Louvre), das ihm den Orden der Ehrenlegion einbringt. Es ist ein schauerlicher nächtlicher Traum. In wilder Hast flüchtet der von seinem Opfer aufgescheuchte Verbrecher, irren Blickes, mit flatterndem Haar. Einer dunklen Wolke gleich schweben über ihm die Rachegöttinnen. Bläuliches Mondlicht streift die Leiche des Erschlagenen, Nebelschatten verhüllen die Ferne. Über alle Angriffe der strengen Antikomanen durfte ihn der Ruhm trösten, den er mit diesem Bilde gewann. Die ernste Stimmung bleibt ihm, als er später unter der Restauration wieder Gelegenheit zu kirchlichen Thematen fand. Er malt seine zartfeierliche Himmelfahrt Mariä voll jubelnder Engelchöre mit einer verzückt aufschauenden Gottesmutter, die ihn den besten Correggioschülern zur Seite stellt, und dann das weiche und tonvolle Bilde des gekreuzigten Christus, dessen schmerzgequältes, jugendschönes Haupt mitleidige Schatten verhüllen. Sein Einfluß auf alle malerisch Empfindenden war weit größer als

die Davidschüler zugeben wollten, aber unmittelbare Nachfolge konnte die ganz persönliche Kunst des Meisters nicht finden. Selbst in seinen Bildnissen war immer ein so starker persönlicher Zug, ein solcher Hauch weiblicher Anmut und stiller Seligkeit, daß sie zur Nachahmung nicht taugten (vgl. sein Porträt der Josephine u. a.). Unter seinen Schülern ist nur jene Constanze Mayer bekannter geworden (1778—1821), deren „Traum des



Fig. 55. Prud'hon. Die Entführung Psyches. Louvre.

Glückes (1808)" für den Louvre angekauft wurde. Ihre unselbständige, zwischen Greuze und Prud'hon schwankende Kunst hat aber vielleicht weniger ihren Ruf begründet, als ihr romantisches Verhältnis zu Prud'hon, das Fräulein Mayer offenbar zu ihrem Vorteil auszubeuten wußte. Der trauernde Meister vollendete sogar pietätvoll das von der Schülerin hinterlassene Bild „eine unglückliche Familie".

Als Lehrmeister steht David unerreicht da. Doch fehlte es nicht an solchen, denen er noch zu naturalistisch erschien und die aus seinen Lehren, die letzten Konsequenzen ziehend, zur absoluten reinen Schönheit strebten. David selbst hatte ja immer wieder auf die Kunst der Antike vor Phidias, auf die ältesten italienischen Meister hingewiesen und so entstanden

in seiner Schule Sekten wie die der „Primitiven", die alle Modellierung der Form und alle malerische Behandlung als der einfachen Größe abträglich zurückwiesen. Die „Penseurs" oder „Meditateurs" verachteten das Naturstudium, weil es die ideale Schönheit des Gedankens mindere. Sie alle schätzten die Ausführung und malerische Belebung gering und wollten nur durch Sichversenken in die Größe der Aufgabe wahre Kunstwerke schaffen. Ihre farblosen Linearentwürfe, ihre kunstlos aneinandergereihten Figuren entstanden in Nachahmung frühgriechischer Reliefs und altitalienischer Fresken. Kunstschriftsteller wie Artaud und besonders Paillot de Montabert werden die Propheten dieser jungen vorraffaelischen Schule. Die Extremsten,



Fig. 56. Prud'hon: Gerechtigkeit und Rache. Paris, Louvre.

wie Maurice Quaï, Perrier, Nodier wandeln mit ungeschorenem Bart und Haar in Chiton, Mantel und Sandalen durch die Straßen von Paris, um an sich selbst die ganze Reinheit eines primitiven antiken Lebens darzustellen. Nicht nur die Akademie, auch David selbst sah bekümmert, wohin seine Lehren diese Jugend geführt hatten und während des ganzen Kaiserreiches hörten die Klagen nicht auf über die Verirrungen der Sekten und ihren unglücklichen Einfluß auf die zeitgenössische junge Künstlerschaft, die zur Nachlässigkeit in der Zeichnung und Malerei verführt werde. Auch der junge Ingres gehörte in seiner Frühzeit dieser Richtung an, die gemeinsam nur den Widerwillen gegen das schulmäßige Naturstudium hatte, im übrigen aber den verschiedensten Vorbildern folgte.

Ganz so einseitig, wie man es zuweilen darstellt, war also die Kunst des Empire nicht. David selbst war trotz strenger Theorien doch in der Praxis ein Mann der Opportunität, der unter seinen Schülern eine ungemeine Mannigfaltigkeit der Anschauungen zuließ. Am

nächsten steht dem Meister in mancher Hinsicht François Gérard (1770—1837), sozusagen eine Salonausgabe von David, dem er ebensosehr in der Bewunderung antiker Plastik wie im Naturstudium nacheiferte. Aber im Gegensatz zu Davids harter Größe pflegte er ein zartes elegantes Hellenentum. In der Regel vermeidet er alles Helldunkel und in seinem Bilde der Psyche, die von Amor geküßt wird (1798; Fig. 57), strebt er so sehr nach der vergeistigten absoluten Schönheit der Form, daß die flachen Gestalten elfenbeinartige Härte und Glanz erhalten, während die zart belebten Köpfe nur ganz leise eine gedämpfte Sinn-



Fig. 57. Gérard: Amor und Psyche. Louvre.

lichkeit ahnen lassen. Die Historienbilder aus der Zeitgeschichte, welche er dann in Napoleons Auftrag lieferte, wie die Schlacht bei Austerlitz, scheinen flüchtig und gekünstelt, besser der Einzug Heinrichs IV. in Versailles. Seine gefällige Darstellungsweise kam im Porträt am besten zur Geltung, besonders in seiner Frühzeit, z. B. in der Darstellung des Malers Isabey und seiner Tochter (1796). Aber auch sein berühmtes Bildnis der Madame Récamier (Fig. 58), die so unschuldsvoll wie ein Backfisch und doch so verführerisch lächelt, so scheinbar naiv und doch so wohlberechnet die schöne Gestalt in lässigem Behagen präsentiert, oder das



Fig. 58. Gérard: Madame Récamier.

pompöse Porträt des Fournier Sarlovèze zeigen, wie sehr Gérard durch sein geschmackvolles Arrangement und seine natürliche Eleganz zum Porträtmaler der vornehmen Gesellschaft berufen war, hätte nicht später die Überfülle der Aufträge — im Salon 1810 stellt er

allein vierzehn Porträts aus — ihn zu immer leichtfertigerer Arbeit gezwungen. Aber als Modellmaler der vornehmen Welt wetteifernd mit dem Engländer Lawrence, von Königen, Fürsten, Staatsmännern und Generalen des Kaiserreiches wie der Restauration, auch von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und seinem Hof, nicht minder von allen schönen Frauen seiner Zeit mit Aufträgen überhäuft, fand er nicht die Ruhe, streng gegen sich selbst zu sein. Als roi des portraitistes und portraitiste des rois konnte er auf harte Arbeit verzichten.

Viel ernster in seinem Streben und vielseitiger in seinen Entwürfen erscheint Girodet (1767—1824). Er war einer der wenigen, die sich von David freizumachen strebten, wenigstens inhaltlich durch die Wahl romantischer Themata, z. B. des „Ossian der in



Fig. 59. Girodet-Trioson: Der Tod der Atala.

Walhalla die Helden empfängt". Aber zwischen literarischem und malerischem Schaffen sich teilend, ein Vielleser und deswegen den verschiedensten Eindrücken zugänglich, konnte er niemals konsequent einem großen Ziele nachstreben und bei der Ausführung hinderte ihn sein geringes malerisches Vermögen. So schwankt er zwischen klassischen und romantischen Vorbildern, zwischen absoluter Idealisierung und sorgfältiger Naturnachbildung. Das Vorbild für seinen Endymion (1792) entnimmt er einem Basrelief der Villa Borghese, seine Jahreszeiten malt er frei nach den bekannten Gestalten der Tänzerinnen aus Herkulanum. Aber nicht minder bewundert er die Gemälde holländischer Kleinmeister und die englische Kunst seiner Zeit. Er ist Kosmopolit nnd ästhetischer Feinschmecker. Darum staunt man über seine Werke, aber man liebt sie nicht. Romantisch nach ihrem Inhalt, klassizistisch nach ihrer Form waren sie ein Spiegelbild ihres unstäten Schöpfers. Man rühmte seine Sünd-

flut (1806) „wegen der guten Überlegung“ in der Komposition, in der allerhand dramatische Ereignisse gehäuft, Michelangelos Aktfiguren aber kleinlich nachgebildet waren. Seine Beerdigung der Atala (1808; Fig. 59), in der er nach Chateaubriands Schilderung eine schwermütige Stimmung anstrebte, entsprach den sentimentalen Neigungen der Zeit und wurde für den Staat angekauft. Schließlich malt er auch im Dienste Napoleons dessen Ruhmestaten, ohne daß er mit seinem gekünstelten Idealismus diesen zeitgenössischen Ereignissen hätte gerecht werden können.

Viel stärker als die Genannten war ein Schüler Regnaults von David beeinflußt, nämlich Pierre Narcis Guérin (1774—1833). 1799 schuf er den berühmten „**Marcus Sextus**“, der heimkehrend an der Totenbahre seiner Gattin in finsteres Brüten versinkt



Fig. 60. Guérin: **Marcus Sextus.**

(Louvre; Fig. 60). Dem theatralischen Geschmacke der Zeit entsprach das kunstvolle Pathos in diesem Helden und das schmerzliche Zusammensinken der überschlanken Mädchengestalt neben ihm. Eigentlich hatte Guérin das Bild „Belisar“ taufen wollen, aber aus politischen Erwägungen änderte er den Namen und nun fand er den Beifall der Royalisten, die in dem der sullanischen Proskription entkommenen Marcus Sextus ein Sinnbild ihres eigenen schweren Schicksals sahen. Die Akademie und alle übrigen Feinde Davids jubelten, weil der strenge Führer des Klassizismus hier übertrumpft sei. So wurde Guérin berühmt. Aber seine kalte, mehr auf Nachdenken als auf Empfindung beruhende Art trat in den späteren Werken, wie Hippolyt und Phädra (1802), Pyrrhus und Andromache allzu deutlich hervor, und der als neuer Raffael gepriesene fand selbst, daß seine Werke an Härten litten. In der Revolte

du Caire (1808) versuchte er Gros zu kopieren, koloristisch zu werden, blieb aber bunt und auch in der Ermordung Agamemnons im Louvre sind trotz des rot beleuchteten Vorhanges die malerischen Effekte nicht eben glücklich. Doch genügte sein Ruhm, um ihn 1822—1828 zum Direktor der römischen Akademie zu machen und ihm zahlreiche Schüler zuzuführen, die aber, wie Géricault und Delacroix, entgegengesetzte Bahnen einschlugen oder wenigstens das von Guérin vergeblich angestrebte koloristische Element so energisch zum Inhalt ihrer Werke machten, daß dem Meister davor graute.

Beeinflußt wurden sie hierin weit mehr als von ihrem Lehrer Guérin von J. A. Gros (1771—1835), einem David-Schüler, dessen durchaus malerische Natur ihn fast wider seinen Willen von den Bahnen des Meisters weitab führte und der zeitweise auf David selbst von günstigem Einfluß war. Wunderlich kämpften in ihm die antiken Theorien seines Lehrmeisters mit dem gesunden koloristischen Instinkt. Als Schüler der Akademie hatte er mit einundzwanzig Jahren jenes Eleazarbild gemalt (Museum von Saint-Lô), das die dekorative Fülle der Barockzeit, die kräftigen Farben der Rubensschule zeigte. In seiner „Sappho" hatte er sich dann zur kühleren Palette der Davidianer bekehrt. Schließlich gelangte er unter tausend Entbehrungen 1793 nach Italien und hatte das Glück, frühzeitig in Beziehungen zur napoleonischen Familie zu kommen, zunächst zu Josefine, der Gattin des damaligen Generals Bonaparte. Begeistert von den kriegerischen Ereignissen, deren Zeuge er war, wendet er sich der Darstellung des ihn umgebenden Lebens zu. In Rubens Bildern bewundert er von neuem den Glanz der Farben, die Kraft und das Feuer der Bewegung und empfahl sie seinen Schülern, hielt aber auch darauf, unmittelbar nach der Natur Studien zu malen und so die Lebendigkeit der Darstellung zu bewahren. Damit war er prädestiniert zur Wiedergabe des bunt bewegten soldatischen Lebens und der kriegerischen Ereignisse, deren Zeuge er im Gefolge der napoleonischen Armeen wurde. 1796 hatte er Napoleon auf der Brücke von Arcole gemalt und damit die Gunst des Korsen gewonnen, der ihm eine militärische Stellung als Revue-Inspektor verschaffte. Unter Massena machte er 1799 die furchtbare Belagerung von Genua durch, entkam auf einem englischen Schiffe und landete endlich halbverhungert in Frankreich. Bei der Konkurrenz, die 1801 für das Riesenbild „Junots Sieg bei Nazareth" ausgeschrieben wurde, gewann er mit einem glänzenden Entwurf den ersten Preis. Leider mußte er sich auf Napoleons nicht ganz neidloses Drängen entschließen, diesen Entwurf unvollendet zurückzulassen und dem aufgehenden Gestirn des Korsen zu huldigen, indem er 1804 dessen Besuch im Pestlazareth zu Jaffa darstellte. Um des malerischen Effektes willen verlegt er die Fabel in die Hallen eines Moscheehofes, die mit ihrem grellen Wechsel tiefer Schatten und heller Flächen, farbiger Uniformen und tiefbrauner oder gelber nackter Leiber Bewunderung erregte. In der „Schlacht bei Eylau" wußte er 1808 die kalte Schneestimmung hervorzuheben, die düsteren Wolken, die Schrecken des mit Leichen besäten Schlachtfeldes (Fig. 61). In letzterem tat er etwas zu viel des Guten. Komisch wirkt z. B. der Hinweis, daß selbst die Pferde vor den Leichen zurückscheuten, und zwar das Murats voll übertriebenen Schreckens, das Napoleons voll ruhiger Würde! 1810 malte er die Schlacht bei den Pyramiden, 1812 Franz I. und Karl V. in St. Denis, 1815 den Abschied Louis' XVIII., der vor dem heimkehrenden Korsen flüchtet, ein Bild, so malerisch trotz seiner Asphaltsauce, so realistisch, wie es damals höchstens in England noch denkbar war. Das 1824 vollendete allegorische Riesengemälde der Pantheonkuppel, für das der König ihn adelte, erhöhte seinen Ruhm. Der flotte und bewegliche Mann sammelte zahllose Schüler um sich in seinem

kriegerisch dekorierten Atelier, das zugleich der Sammelplatz hoher Offiziere und zahlreicher Fremden wurde. Es sollen im Laufe der Jahre über 400 Schüler sein Atelier durchlaufen haben. Aber er selbst ließ sich schließlich durch die unablässigen Ermahnungen seines alten Meisters David einschüchtern, den er abgöttisch verehrte und der ihm die Überzeugung zu suggerieren wußte, daß alle zeitgenössischen Darstellungen nicht so viel wert seien als ein Historienbild aus antiker Welt, daß feierliche Größe ein Kunstwerk wertvoller mache als stimmungsvolle Wahrheit. Gros tat nun Buße, bereute seine bisherigen guten Bilder, bereute das böse Beispiel, daß er den jungen Künstlern gegeben habe durch die geringe Strenge in der Wahl der Themata und der Ausführung. Schon 1820 hatte ihn David vor den „Gelegenheitsarbeiten" gewarnt und ihm geschrieben: „vite, vite, mon ami, feuilletez votre



Fig. 61. Gros: Schlacht bei Eylau.

Plutarque!" Und so schlug Gros das Buch des Lebens zu, um in der antiken Literatur nach würdigen malerischen Objekten zu blättern. Da fand er Motive wie Ödipus und Antigone, Bacchus und Ariadne, endlich 1835 Herkules, der seinen Rossen den Diomedes vorwirft. Vielleicht wollte er damit einer alten Neigung zu Tierdarstellungen und bewegten Ereignissen und zugleich seinem klassizistischen Gewissen Rechnung tragen. Aber diese verspätete Rückkehr zu veralteten Idealen erzielte nur noch einen komischen Eindruck. Das soll Gros im gleichen Jahre (1835) zum Selbstmord getrieben haben, den er, unmännlich genug, in einem seichten Wasser am Seineufer suchte.

Neben diesen glänzenden, dem Napoleonkultus und dem großen Stile dienenden Meistern wirkt in der Stille so mancher bescheidene Künstler, z. B. Leopold Boilly (1761—1845), ein gewissenhafter Anhänger der simplen Natur, besonders in seinen Porträts. Mit chronistischer Treue schildert er die Ereignisse seiner Zeit in kühlem, objektivem Ton. Aber er blieb un-

beachtet, denn in der Malerei galt allein das Historienbild, le genre noble et sévère de l'histoire. Weit tritt dagegen das Genrebild zurück als eine Schöpfung zweiten Ranges. Die Landschaft hatte überhaupt keine Existenzberechtigung in den Augen der Klassizisten, da sie der eigentlichen Aufgabe der schönen Künste, der Hebung von Bürgertugend und Tapferkeit, nicht dienen kann. Die wenigen Landschafter, die noch übrig geblieben, repetieren Poussin und Claude Lorrain, oder malen realistisch dekorativ im Stile der alten Holländer und des Claude-Joseph Vernet (1714—1789) Wälder und Felder, mit Vieh staffiert. Nur die reine Vedute, die vue après nature, bleibt beliebt. Unter englischem Einfluß wagt sich auch um 1800 die romantische Landschaft mit antiken und gotischen Ruinen hervor. Sie verdrängt die malerischen italienischen Ansichten des Hubert Robert und Demachy mit ihrer Campagnolenstaffage, ersetzt sie durch Klosterruinen und Rittersäle, in denen betende Mönche oder Troubadours hausen. La Fontaine (1770—1840) malt Kircheninterieurs, Granet (1775—1849) romantische Genrebilder und Innenräume, von duftigem Helldunkel erfüllt.

Ein David der Landschaft ersteht in Valenciennes (1750—1819), der gegen die Veduten eifert, selbst Claude Lorrain zu naturalistisch findet und ideale Landschaften aus der durch Homer und Virgil befeuerten Phantasie schaffen will, damit sie klassischen Gottheiten, Nymphen und Dryaden zum Aufenthalt dienen. Der trockene Stil seiner historischen Landschaften fand viel Beifall, sein Atelier füllte sich mit Schülern. Zu ihnen gehört Prévost, der bedeutendste der damals auftauchenden Panoramenmaler, ferner Bertin (1775 bis 1842).

Wenn so in der Malerei Davids Klassizismus siegte, um wie viel mehr in der Plastik. Den Bildhauern vor allem schien der Anschluß an die ausgesprochen plastische antike Kunst naturgemäß. Aber die gehofften Erfolge blieben aus. Wo lag der Fehler? Doch wohl zunächst in der falschen Auffassung der antiken Vorbilder. Nach den Gipsabgüssen schlechter römisch-antiker Kopien bildete der angehende Künstler seine Vorstellung von der Natur als einer erstarrten Form. Nicht als Schmuck des Tempels oder Hofes, nicht im Verhältnis zu bestimmter architektonischer Umgebung entwarf er seine Figuren, sondern als akademische Preisarbeiten. Auch waren sie nicht Verkörperung in ihm lebender Gestalten, sondern eine fremde Schale ohne Kern. Ungünstig war auch, daß der Maler David der Lehrmeister der Bildhauer wurde, daß er von ihnen den Besuch seines Ateliers forderte. Statt des lebendigen Organismus lernten sie hier versteinerte Konturzeichnungen bilden. Immer mehr verloren sie jenen Zusammenhang mit der Natur, den die Zopfkunst noch bewahrt hatte und der in Canovas Werken noch lebte. Grazie und Natürlichkeit mußten dem Streben nach dem Erhabenen, nach der feierlichen Pose Platz machen. Strenge der Behandlung, wohlüberlegte Drapierung werden gesucht und die kleinen Künste der Meißelführung verachtet. Eine eisige Kälte weht aus vielen dieser antiken Nachahmungen, an denen kein Muskel sich bewegt, jedes Auge leblos, ohne Pupille, wie gebrochen starrt, jedes Gewand in monotonen Falten fällt oder wie angefeuchtet am Körper klebt.

Vor allem fehlte es an einem großen Talent, um den neuen Stil in der französischen Plastik auszuprägen. Da war keiner, der neben Canova oder auch nur Thorwaldsen in der Geschichte sich einen Namen gemacht hätte. J. G. Moitte (1747—1810) und Cartellier (1757—1831) waren höchstens Musterbilder akademischer Korrektheit. Denon rühmte von Cartellier, er habe niemals etwas Mittelmäßiges geschaffen. Richtiger hätte er wohl gesagt, „niemals etwas anderes als Mittelmäßiges". Um seiner Korrektheit willen wird 1801 Cartelliers Hauptwerk „Die Schamhaftigkeit" preisgekrönt und sein Vergniaud à la tribune

(Versailles) im Salon 1808 bewundert. Seine schreckliche Korrektheit bewährt er auch bei den zahlreichen Porträtdarstellungen aus dem Kreise der napoleonischen Generale. An den großen Prunkwerken der Zeit, an der Vendôme-Säule, an Gebäuden und Triumphbögen ist neben ihm vor allem Lemot (1757—1827) tätig, dessen Statue Heinrichs IV. auf dem Pont-neuf zu Paris als ein tüchtiges und tadelfreies Werk gilt. Noch einen Grad nüchterner sind Foucou (1739—1815), Taunay (1769—1824), Bridan d. j. (1766—1836), Marin, Fortin und andere mehr.

Aber wie in der Malerei gab es auch in der Bildhauerei einen Prud'hon neben



Fig. 62. Chaudet: Amor und der Schmetterling.

einem David, gab es Künstler, die weniger die erhabene Strenge als den zierlichen Reiz der klassizistischen Vorbilder bewunderten, deren Werke mehr von Canova und von Clodions zierlichen Nippesfigürchen als von Phidias und Polyklet abstammten. Chaudet (1763—1810), der Schöpfer der ersten Napoleonstatue auf der Vendôme-Säule, erscheint in Werken wie „Die Sensitive", Paul und Virginie, Amor (Fig. 62), in der silbernen Friedensstatue im Nationalmuseum zu Paris trotz konventioneller Formen lebendiger als andere Klassizisten. Ebenso zierlich und korrekt sind die Arbeiten des Baron Bosio (1768—1846), der, aus Monaco gebürtig, zum geschätztesten Modebildhauer in Paris sich emporarbeitete und mit verblüffendem Fleiße der ungeheuren Masse von Aufträgen gerecht zu werden wußte, die

ihm vom Staate und Privaten zuflossen (Fig. 63). Napoleon, seine Gattin Josephine, seine Familie und Generalität porträtierte er wiederholt, indem er sie zu zierlichen Antiken umwandelt. In den gleichen Bahnen wandelt Cortot (1787—1843), ebenso fleißig, ebenso vielseitig, aber noch leichter zufrieden mit einer glatten, etwas äußerlichen Wiedergabe des Gesehenen. Am graziösesten behandelt die antiken Formen — Figürliches und Ornamentales — ein Schüler von Houdon, Thomire (1751—1843), Bildschnitzer und Bronzegießer, ein Meister des Kunstgewerbes.

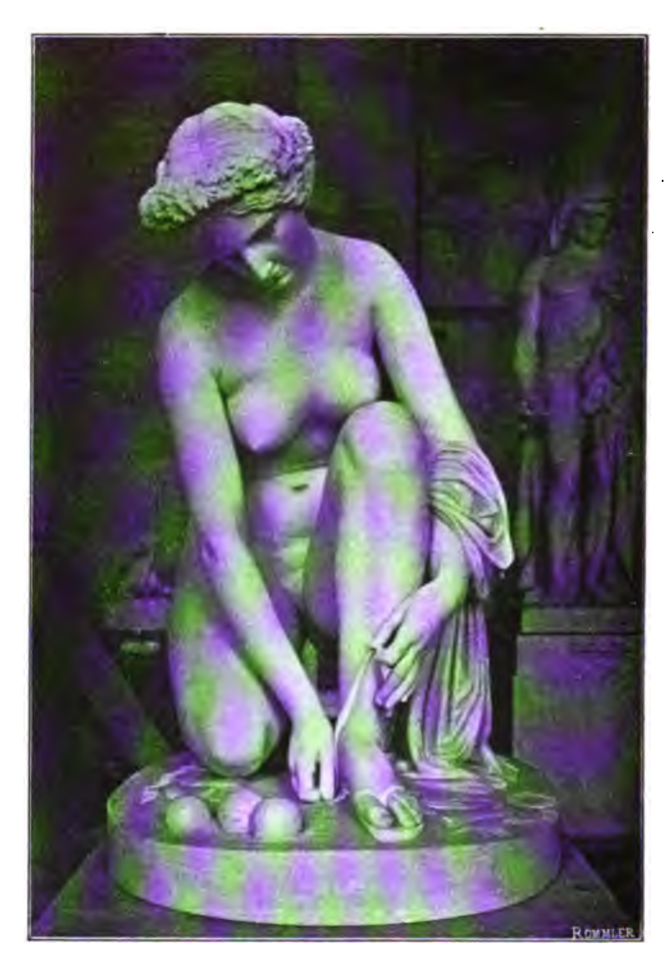


Fig. 63. Bosio: Nymphe.

Nur vereinzelte Künstler wagten noch, die intimere Kenntnis und Beobachtung der Natur nicht ganz dem antiken Ideal zu opfern, dem ja selbst Houdon in seinen Spätwerken sich gehorsam fügte, jenem antiken Ideal, das auch für die Wiedergabe eines Mulattenkopfes am liebsten das „griechische Profil" forderte, dem zuliebe Stouf den Schriftsteller Montaigne, Julien den Maler Poussin à l'antique entkleideten, selbst Napoleon und seine Generale gelegentlich die Uniform ablegen und in marmorner Nacktheit paradieren mußten. Übrigens waren es ausschließlich Porträtkünstler, welche den alten Ruhm der französischen Technik und Naturkenntnis bewahrten. Vor allem Roland (1746—1816), der

anatomische Kenntnisse und Geschmack in der Wiedergabe des Kostüms noch nicht eingebüßt hatte und dessen Büsten im Louvre (Homer, 1812), in Versailles u. s. w. ebenso wie seine Reliefs, z. B. an der Louvre-Attika, den guten Einfluß der Renaissancestudien bemerken lassen. Ähnliches gilt von dem Lyoner Bildhauer Jos. Chinard (1756—1813), dessen Terrakotta-Porträtbüsten, besonders die Frauenbildnisse, wie das der Josephine Beauharnais, der Madame Recamier, neuerdings wieder ebensoviel Bewunderer finden, wie sein „Carabinier“ am Arc de triomphe du Carrousel. Am meisten von dem herrschenden konventionellen Stile frei bleiben die beiden Giraud. J. B. Giraud der Vater (1752—1830) gründet mit den aus Italien gebrachten Gipsabgüssen, besonders nach Renaissancebildnissen, in Paris ein Museum an der Place-Vendôme, das er allen Künstlern offen hielt. Doch empfahl er neben diesen italienischen Vorbildern den reinen Hellenismus, den er an Abgüssen des Parthenonfrieses dozierte, was ihm Davids Lob eintrug. Seine vorurteilsfreie Anschauung übertrug er auf den theoretischen Vorkämpfer der freieren realistischen Kunst, auf Emeric David, dessen Werk Recherches sur l'art statuaire (Paris, 1805) stark von ihm beeinflußt war. Sein Schüler, der jüngere Giraud (1783—1836), ist noch mehr vom Realismus des Quattrocento beherrscht. Von ihm befindet sich im Louvre ein durch seine lebensvolle Behandlung merkwürdiges Hundebildnis und das Wachsmodell einer vortrefflichen Grabgruppe, zur Ausführung in Bronzeguß bestimmt, dessen pulsierende Lebendigkeit ergreifend wirkt. Auch der jüngere Gois (1765—1836), der die Statue von Desaix (Versailles) und die Jeanne d'Arc (Orleans) schuf, arbeitet mehr in dieser Richtung. Unter den Stein- und Stempelschneidern der Zeit, die trotz der vorzüglichen antiken Vorbilder nur da anziehend erscheinen, wo sie die weichere, malerische Schönheit des 18. Jahrhunderts mit der strengen Linie des Empire verbinden, ragt Augustin Dupré (1748—1833) weit hervor, dessen geschmackvolle, noble Münzen und Medaillen, besonders der republikanischen Zeit, mustergültig bleiben.



Fig. 64. Giraud d. j.: Hund. Louvre.



Fig. 65. Langhans: Das Marmorpalais in Potsdam.

4. Deutscher Neu-Klassizismus.

a. Baukunst.

Der Neuklassizismus hatte in Frankreich im Gefolge der Revolution den Sieg errungen. In Deutschland hatte das Walten einer Reihe aufgeklärter Fürsten blutigen Umsturz hintangehalten. Nur eine Revolution des Geistes hatte sich langsam, von der offiziellen Welt fast unbeachtet, in den Mittelpunkten des geistigen Lebens vollzogen. So auch in Berlin. „Es starb der große König. Die Académie des sciences verwandelte sich in eine Akademie der Wissenschaften. Die Akademie der Künste lebte wieder auf. Die vornehmen Leute fingen an, deutsch zu lernen." So berichtet Gottfried Schadow über diesen Wandel in der preußischen Residenz im Todesjahre Friedrichs des Großen (1786). Es war der Jubel der Erlösung, der aus diesen Worten klingt. Denn schwer hatte der Einfluß des Gewaltigen gegen Ende seiner Regierung auch auf dem geistigen Leben der Nation gelastet. Friedrich hatte in seinem Volke, ja in ganz Deutschland das nationale Bewußtsein, den Stolz am Deutschtum geweckt. Aber er selbst beharrte im welschen Wesen und war zu sehr mit Staatsaffären belastet, als daß er noch Zeit gehabt hätte, die aufkeimende deutsche Kunst zu fördern. Sein Nachfolger, Friedrich Wilhelm II. (1786—1797), war von materiellen Interessen erfüllt. Dem königlichen Einsiedlerleben auf Sanssouci folgte prunkvoller Hofhalt in Berlin, das durch die Gunst der politischen Verhältnisse plötzlich zu bescheidener Wohlhabenheit gelangte. Literatur und bildende Kunst

wurden der königlichen Fürsorge, aber auch des königlichen Zwanges ledig. Jetzt erst kommt die neue von England ausgehende Strömung auch in Berlin zur vollen Geltung, die Rückkehr zum Bürgerlichen, Schlichten, Natürlichen, die Schwärmerei für das Mittelalter, für die Gotik, und, an Winckelmanns Lehren anknüpfend, die archäologische Begeisterung für die Antike. Gontard beginnt noch im friedericianischen Geiste 1786 das Marmorpalais in Potsdam als holländischen Ziegelrohbau, mit Verblendungen aus schlesischem Marmor, einen fein empfundenen, aber nüchternen Zopfbau mit bewußtem Verzichten auf alles Malerische und Reizvolle (Fig. 65). Für die Innendekoration und die englischen Anlagen des sogenannten Neuen Gartens



Fig. 66. Langhans: Brandenburger Tor. Berlin.

wird aber schon 1788 Karl Gotthard Langhans (1733—1808) herangezogen. Er entfaltet im Marmorpalais jene etwas bunte und kleinliche pompeianische Ornamentik, er beginnt den Park mit zopfiger spielender Architektur zu erfüllen, baut eine Küche als halb in den See versunkene antike Ruine. Gleichzeitig gibt er Proben seines Interesses für mittelalterliche Kunst in der gotischen Burgruine auf dem Pfingstberg und an dem der Berliner Marienkirche aufgesetzten Turmhelm (1789). Er bewies freilich damit nur, daß er der Gotik rein äußerlich den Spitzbogen und hölzernes Stabwerk abgesehen hatte.

Indessen vertiefte sich allmählich das Verständnis für die antike Baukunst in Berlin. Um der weichlichen Eleganz und der dürftigen Geziertheit der Zopfkunst zu entgehen, wendet

man sich, wie überall, der primitiven Antike zu, der angeblich etruskischen und frührömischen Kunst. Die schweren pästischen und sizilischen Tempel, die kassettierten Gewölbe römischer Thermen und die schlichten Bögen der Aquädukte, ägyptische Tempel, Obelisken und Sphinxe werden für die Detailbildung weit mehr zu Rate gezogen, als Stuart und Revetts Publikationen der Akropolisbauten. Die zartere Schönheit der korinthischen und attischen Ordnungen erscheint verdächtig. Der ernste Dorismus wird bevorzugt.

Die Bauglieder und der ornamentale Schmuck werden aufs äußerste beschränkt, die große Form an sich soll wirken. Die Farbe wird verbannt, und nur die Skulptur als Schmuck zugelassen, ein Figurenfries etwa, der den Bau umzieht oder Statuen, die in Nischen im Vestibül Wacht halten. Langhans hat diesem Streben Rechnung getragen in seinem glücklichsten Bau, dem 1788—1791 errichteten Brandenburger Tor. Wohl dachte er an die Propyläen der Akropolis. Aber zum Glück war er noch nicht der strengen historischen Schulung



Fig. 67. H. Gentz: Die alte Münze in Berlin.

verfallen, war seine Kenntnis der Antike noch zu allgemein, als daß er sich auf eine Kopie des Originals beschränkt hätte. Unbefangen verband er Römisches und Hellenisches und schuf so ein Neues, ein Riesentor mit fünf Durchfahrten, darauf eine mächtige Attika, durch aufsteigende Stufen belebt, deren Krönung die von Schadow modellierte schön bewegte Quadriga bildet. Die Grundrißanlage wie der Oberbau entsprachen somit wesentlich römischen Vorbildern, nur überdeckte er die fünf Durchfahrten mit einer gemeinsamen Flachdecke, statt sie nach römischer Art zu überwölben. Von den Propyläen entlehnte er die sechs dorischen Säulen an beiden Stirnseiten, die aber in ihren Abmessungen, in der Stellung auf Basen, in der Bildung der Kapitelle ohne Rücksicht auf attische Kunst gestaltet sind. Die in Athen nach außen vorgelegten flankierenden Tempelchen wendet er der Stadt zu. Später, als die Stadtmauer fiel, der Langhans seinen Torbau eingefügt hatte, mußte Strack (1868) die äußeren Säulenhallen anbauen. Sie waren übrigens in dem, nicht zur Ausführung gekommenen ersten Entwurfe des Mnesicles für die athenischen Propyläen auch

projektiert gewesen, allerdings in anderer Ausbildung, sind somit wohlbegründet. Mit diesem Brandenburger Tor hatte Langhans eine weit über seine sonstigen Leistungen hinausgehende Wirkung erzielt, einen wahrhaft monumentalen Bau trotz mancher Schwäche im einzelnen geschaffen (Fig. 66). Der Effekt gegen den grünbelaubten Hintergrund als Abschluß der Straße ist unübertrefflich, das Größenverhältnis zu dem anschließenden Pariser Platz auch heute noch ein glückliches. Es war früher, als kleinere Häuser denselben begrenzten, noch günstiger. Im übrigen vermochte die etwas trockene Phantasie des Meisters nichts diesem Bau Gleichwertiges zu schaffen. An den Kolonnaden der Mohrenstraße (1787) mißfällt uns das im Viertelkreise eingezogene Gebälk, das anatomische Theater (1790) ist reizlos und das 1817



Fig. 68. H. Gentz: Das Mausoleum in Charlottenburg.

glücklicherweise abgebrannte Schauspielhaus am Gensdarmenmarkt (1800—1802) muß mehr einer Scheune als einem Theater geglichen haben.

Strenger als der noch aus der Zopfkunst herauswachsende Langhans war H. Gentz († 1811), der in Berlin die alte Münze 1798—1800 errichtete. Auch in dem furchtbaren Verfall seiner letzten Jahre machte dieser heute leider zerstörte Bau immer noch Eindruck (Fig. 67). Schlicht und derb, wie aus mächtigen Quadern kunstlos getürmt, stand er am Werderschen Markt. Den ernsten, burgartigen Eindruck milderte das von zwei dorischen Säulen gerahmte Portal mit seinem mächtigen Türsturz. Und wie ein Gürtel umzog den Bau ein Figurenfries, den Gottfried Schadow nach Friedrich Gilly's Entwurf streng aber lebensvoll modelliert hatte (jetzt an der neuen Münze, wo er nicht hinpaßt). Außer Nutzbauten, wie „der reitenden Artillerie-Kaserne", hat Gentz 1810 im Charlottenburger Park jenes schlichte antike Mausoleum errichtet, das von Cypressen gerahmt, in seinem mehr zierlichen als derben

Aufbau auch auf solche feierlich wirkt, die sich nicht von der geschichtlichen Weihe dieses Ortes bewegen lassen (Fig. 68). Und neben Becherer, der 1800—1802 die alte, jetzt verschwundene Börse am Lustgarten baute, neben L. F. Catel (1776—1819) und J. Chr. Genelli wirkte damals einer der genialsten Anreger in Berlin, Friedrich Gilly (1771—1800), der jüngere genannt zum Unterschied von seinem Vater, dem Oberbaurat David Gilly (1748—1808). Er war ungemein vielseitig, als Zeichner, Maler und Architekt vorgebildet, mit feinem Empfinden für das Zusammengehen der Architektur mit den übrigen Künsten wie mit der umgebenden Landschaft. Friedrich Gilly hat nicht so sehr durch seine wenigen ausgeführten Bauten (Privathäuser in der Friedrichstraße ꝛc.), als durch den belebenden Einfluß seiner künstlerischen Persönlichkeit gewirkt. Für ihn gab es nicht Künste von höherem und niederem Range, nur eine Kunst, die sich im Monumentalbau so gut wie im Landschaftsbilde oder im einfachsten Möbel offenbarte. Er war ebensosehr für die Antike begeistert, wie für mittel-



Fig. 69. Gilly d. j.: Grabdenkmal Friedrichs des Großen. Berlin, Bauakademie.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1903.

alterliche Bauten. Von ihm stammt der leider nicht ausgeführte Entwurf für ein Grabmonument Friedrichs des Großen (Berlin, Bauakademie; Fig. 69), an dem sich des jungen Schinkel Sehnsucht nach der Baukunst entzündete. Dieser wuchtige, primitiv dorische Tempel mit seinen Obelisken und Sphinxen am Eingang mutet uns heute vielleicht etwas seltsam an als Grabmal des preußischen Soldatenkönigs. Aber vergessen wir nicht, daß jene Männer in ihrer Art das Rechte zu schaffen glaubten, wenn sie dem großen, schlichten Könige ein Grabmal von idealer Größe und schlichter Schönheit weihten, worin sie ja unserem modernen Empfinden wieder nahe stehen.

Zweifellos war jene Künstlerschar von hohen Idealen erfüllt. Den schlaffen, mühsam aus Vitruv und Palladio neue Entwürfe zusammenflickenden Vorgängern gegenüber fühlten sie sich als die Jungen, als die Schaffenden. Sie wollten Natur und Wahrheit, Empfindung und Schönheit, Größe und Selbständigkeit. Und wenn bei den beschränkten Mitteln damaligen Baubetriebes ihre Ausführungen meist hinter dem Gewollten zurückblieben, so durften sie doch mit Stolz auf ihr Streben blicken. Sie vergingen auch nicht in knechtischer Nachahmung der Antike, sondern bewahrten sich Teilnahme für mittelalterliche Kunst. Und an ihren Kreis schloß sich ein so freier und selbständiger Bildhauer wie Gottfried Schadow,

ein so feiner Beobachter der Natur wie Daniel Chodowiecki an. Aus dem feurigen Streben dieses Kreises heraus verstehen wir auch das Schicksal von Jakob Carstens, der starke Anregungen hier empfing, denen er dann mit unzulänglichem Können aber erschütterndem Ernste nachstrebte. Vor allem erwuchsen aus diesem Kreise die Führer der zweiten (hellenisierenden) Generation des Neuklassizismus, Schinkel und Klenze, die beide nur zu begreifen sind als Erfüller dessen, was damals in Berlin angestrebt wurde.

Auch in Dresden, das im achtzehnten Jahrhundert als die geistreichste und eleganteste Stadt Deutschlands gilt, war um die Wende des Jahrhunderts nicht alle Triebkraft erloschen. Hier hatten als Bahnbrecher des Neuklassizismus Krubsacius (1718—1790) und Christian Traugott Weinlig (1739—1799) gewirkt, hier war durch Hirschfelds Schriften die deutsche Gartenbaukunst fruchtbringend angeregt. Diese Einflüsse, vertieft durch das Studium englischer Vorbilder, machen sich in den Werken von Friedrich Schuricht



Fig. 70. Erdmannsdorf: Das Gotische Haus in Wörlitz.

(1753—1831) geltend, der nach seiner italienischen Reise seit 1787 in Dresden in neuklassizistisch-romantischem Sinne wirkt. Gemeinsam mit Friedrich Thormeyer (1775—1842) errichtet er 1814 die Treppe zur Brühl'schen Terrasse. Ein Schüler von Krubsacius war auch J. G. Klinsky (1765—1829), später Baurat in Ulm, der sich durch Aufnahmen des Ulmer Münsters verdient machte. Schüler von Schuricht ist C. F. Schäffer (geb. 1776).

Ein geborener Dresdener war auch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1800), der zugleich dem Kreise der jungen Berliner Architekten nahe stand. Als Reisebegleiter des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1740—1817) fand er Gelegenheit, an den Römerbauten Italiens und Südfrankreichs sich eine feinere, schmuckreiche Auffassung der Antike zu erwerben, wie das z. B. die Dekoration der Königskammern im Schlosse zu Berlin dartut. Das große Werk seines Lebens war die Anlage des Wörlitzer Parkes (1768—1808) im Dienste seines feinsinnigen Fürsten, der als ein zweiter Hadrian, wenn auch mit bescheideneren Mitteln, alle Schönheiten der Kunst und Natur auf engem Raume wiederholen wollte. Das Schloß zu Wörlitz (Fig. 70) wurde schon 1769—1773 errichtet, äußerlich nüchtern,

aber im Inneren mit gutem, etwas zopfigem Geschmack dekoriert. Ein ebenso wunderlicher als anziehender Bau ist das gotische Haus, ein mehrfach veränderter und erweiterter Backsteinbau. Trotz seiner theaterhaften englischen Gotik wirkt es in dem landschaftlichen Rahmen vortrefflich. Mehr noch erfreut uns im Inneren die Absicht auf altertümliche Stimmung, die in der Holzverkleidung der Wände, in der alten, aus dem Dessauer Schlosse geretteten Renaissancedecke, den alten farbigen Scheiben, den Waffen, Truhen und Möbeln, vor allem in der vortrefflichen Sammlung alter Bilder und Skulpturen sich ausspricht. Diese ganze Innenausstattung ist nicht nur aus historischem und archäologischem Interesse zusammengetragen, sondern aus künstlerischem Behagen an den Frühwerken deutscher Kunst mit der Absicht, den Bildern ihre natürliche Umgebung zu schaffen. Man sieht, der alte Herzog war ein ebenso geschmackvoller als vielseitiger Sammler, der in vielen Dingen seiner Zeit vorauseilte. Allmählich lernte man auch die Gotik vom antiken Einschlag zu säubern. Die 1804—1808 errichtete Wörlitzer Kirche ist ein für jene Zeit recht verständiger und wirkungsvoller gotischer Backsteinbau. Daneben kam im Wörlitzer Park auch der Klassizismus zu seinem Rechte in den zahlreichen Zierbauten, dem Pantheon, dem Floratempel und Venustempel, ferner am Turm der Kirche zu Jonitz, den über flachgiebligem Dache ein Obelisk bekrönt.

Einen bedeutenden Einfluß hat jener Berliner Künstlerkreis ausgeübt auf den hervorragendsten Vertreter des strengen dorischen Klassizismus in Süddeutschland, auf Friedrich Weinbrenner (1766—1826). In Karlsruhe in einfachen Verhältnissen geboren, bildet er sich für die Baukunst in Zürich und Wien aus, schließt dann in Berlin engere Freundschaft mit den Gebrüdern Genelli und dem Maler Carstens und geht mit diesen 1792 nach Italien, wo er die übliche Wallfahrt nach Paestum und Sizilien absolviert und in Rom seine Anschauungen festigt. 1797 kehrt er nach Deutschland zurück, bearbeitet zunächst in Straßburg verschiedene Entwürfe im Auftrage der französischen Regierung und wird endlich als Bauinspektor nach seiner Vaterstadt Karlsruhe berufen. Heute noch bleibt gewissen Teilen dieser Residenz der Stempel seines Schaffens aufgeprägt, das neben dem Einflusse der neuen klassizistischen Lehre und der englischen Vorbilder auch die Kenntnis französischer Bauten zeigt. Die katholische Kirche in Karlsruhe errichtet er frei nach dem Vorbild des Pantheon, aber mit jonischer Vorhalle. Auch die Front der evangelischen Kirche ist nach Art eines römischen Tempels mit korinthischem Portikus geschmückt. Das Portal ist wieder von jonischen Säulen gerahmt, der hinter der Kirche aufgebaute Turm mit vier korinthischen Säulen an den Ecken eingefaßt, über denen eine sarkophagartige Attika und darauf ein pyramidaler Turmhelm steht. Wie auch an anderen Bauten Weinbrenners ist hier auffällig, daß weniger organisch geschaffen als mit frischer Laune und nicht ohne Geschick die Motive zusammengeschachtelt werden. Das Innere dieser evangelischen Kirche ist durch zwei Reihen korinthischer Säulen in drei Schiffe gegliedert und durch eine allerdings nur gemalte flache Kassettendecke abgeschlossen (Fig. 71). Da die Rückwand geradlinig ohne Chorausbau abschließt, so würde der Eindruck des ganz in Weiß und Gold behandelten Inneren arg nüchtern sein, wenn nicht durch eine recht unkonstruktive Einschiebung von Emporen über den Seitenschiffen eine gewisse Gliederung erreicht wäre. Das Streben nach erhabener Einfachheit ist hier nicht gerade erquicklich ausgefallen. Angenehmer wirken Weinbrenners Profanbauten, wie etwa das markgräfliche Palais, dessen Fassade im Verein mit den gegenüber liegenden Gebäuden ein für jene Zeit charakteristisches Rondell einrahmt. Alle feinere Gliederung ist möglichst vermieden, das Gurtgesims als glattes Band, die Konsole als

Balkenkopf behandelt, nur am Sockel ein einfaches Rustikamotiv beibehalten. Die Giebel zeigen die bekannte steile Form und umschließen halbrunde Nischen oder Fenster. Auf den Treppenwangen stehen Altärchen oder wuchtige Kandelaber, viel zu schwer für die darauf ruhenden Gaslaternen und die Mitte des Platzes nimmt der übliche Obelisk ein. Es ist ein vergnügliches Spiel mit römisch toskanischen Motiven, von Palladio noch berührt, und nicht ohne Reiz trotz mancher Schwerfälligkeiten.



Fig. 71. Weinbrenner: Die Evangelische Kirche in Karlsruhe.
Eigne Aufnahme der Verlagshandlung. 1903.

Etwas schwächlicher als Weinbrenner erscheint sein Schüler Nikolaus Friedrich von Thouret (1767—1845), der leitende Stuttgarter Architekt jener Zeit. Als Maler in Paris 1788—1791 ausgebildet, geht er seit 1793 in Rom zur Architektur über, baut seit 1796 in Württemberg das Lustschloß Hohenheim, wo Goethe ihn kennen und bewundern lernt und ihn 1798 zum Ausbau des Weimarschen Fürstenschlosses zuzieht (1790—1803). Seine spätere Tätigkeit widmet er ausschließlich dem Schwabenlande, findet aber als Hofbaumeister wenig Gelegen=

heit, Neues zu schaffen, sondern muß seine Kräfte fast ganz an dem Umbau der vorhandenen fürstlichen Schlösser erschöpfen, deren Innenausstattung bis auf die Zeichnung des Mobiliars hin er mit Geschmack leitet. Von den zahlreichen Palais und Wohnbauten, die er in Stuttgart errichtet, ist leider das meiste dem modernen Baueifer zum Opfer gefallen. Noch weit in unser Jahrhundert hineinlebend, muß er schließlich seinen strengen Dorismus aufgeben und sich dem Fortschritte der Zeit anpassend gelegentlich die italienische Renaissance oder (im neuem Badegebäude zu Wildbad) romanische Formen anwenden.

In Wien hat zu jener Zeit Peter von Nobile (1774—1854), gebürtig aus dem Kanton Tessin und Palladianer nach seiner Vorbildung, nicht ohne Glück den Stil der neuklassizistischen Epoche, z. B. in dem einfach gehaltenen Burgtor vertreten. In München baut Nikolaus Schedel von Greifenstein (1752—1810) das Max Josephstor (1805) klassizistisch und ebenso führt 1811—1818 Karl von Fischer (1782—1820) das nach dem Brande von 1823 fast unverändert wieder aufgebaute Hoftheater und verschiedene Palastbauten am englischen Garten aus, bis dann diese ganze Schule durch die Hellenisten und Romantiker überholt wird.

Die Baukunst dieser Epoche, das deutsche Empire, wird uns heute nur selten begeistern. Wucht und Größe werden angestrebt, kommen aber bei dem schlechten Material und der mangelhaften Detaillierung nicht zum Ausdruck. Doch dürfen wir nicht verkennen, daß ein Empfinden für angemessene Verhältnisse, für bauliche Wirkung, daß persönliche Eigenart in der Gestaltung, ein immer noch sicheres Stilgefühl hier herrschen. Auch das einfachste Bürgerhaus hat in seinem schlichten charaktervollen Aufbau noch harmonische Verhältnisse, wie sie der größten Mehrzahl der Profanbauten aus der hochgerühmten Zeit der neuen deutschen Renaissance dringend zu wünschen wären. Jedenfalls ist es sehr ungerechtfertigt, daß heute den Bauten dieses frühen Klassizismus, weil sie so unscheinbar sind, überall der Krieg erklärt und sie schonungslos als zopfig und stillos niedergerissen werden, während man die unansehnlichsten Reste mittelalterlicher Zeit sorgsam konserviert. Es wäre zu wünschen, daß auch sie pietätvoll geschont würden.

b) Malerei des deutschen Neuklassizismus.

„Der erste Vertreter des reinen Klassizismus, der die Wiedergeburt der deutschen Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts anbahnt, ist Jakob Carstens, geboren 1754 auf einer Mühle zu Sankt Jürgen bei Schleswig." Unter dieser fast typisch gewordenen Formel wird Carstens in der Regel an die Spitze der modernen deutschen Malerei gestellt. Dem steht Muthers Urteil gegenüber: „Carstens war ein Zeichner, der nicht zeichnen konnte und in dieser genialen Einseitigkeit gewiß nichts weniger als ein Begründer der deutschen Malerei." So schwankt das Urteil über ihn und es scheint unmöglich, die gerechte Mitte zu finden. Aber auch, wer den Künstler verurteilt, wird nicht ohne Mitgefühl die Lebensgeschichte des Mannes verfolgen, die nach Abzug aller Legenden wunderbar genug bleibt. Wie er als Bauernsohn die Domschule zu Schleswig besucht, aber seine freie Zeit in inbrünstiger Betrachtung der Altarbilder im Dom verbringt, statt über der Grammatik zu brüten. Wie er dann als Küferlehrling in Eckernförde über Tags den Schlägel schwingt, um nächtens zu zeichnen und dabei durch die Lektüre ästhetischer Schriften, besonders durch Webb's „Untersuchung des Schönen in der Malerei" für die antike Kunst begeistert wird, von der er sich in seiner nordischen Heimat kaum eine Vorstellung zu machen vermag. Wie er schließlich

1776 sich von seiner handwerklichen Laufbahn frei macht, um in Kopenhagen der Kunst zu leben, alles das ist unendlich oft wiederholt. Merkwürdig ist jedenfalls, daß er sich nicht entschließen kann, eine geregelte Ausbildung aufzusuchen und erst 1779 in die Akademie eintritt, nicht so sehr um den Unterricht dort zu genießen, als um die Bedingungen zu erfüllen, durch die allein er den römischen Preis gewinnen kann. Ohne Frage liegt etwas Hinreißendes in diesem heißen Streben nach dem Höchsten und doch so Unbekannten, in diesem Sehnen des Müllersohnes von Schleswig nach Phidias und Raffael, in diesem Vernachlässigen alles Nebensächlichen, aller kleinen Vorteile um eines großen Gedankens willen.



Fig. 72. Carstens: Die Überfahrt des Megapenthes. Weimar, Museum.

Merkwürdig ist auch, daß Carstens in Kopenhagen die Gemälde der Galerien plötzlich kalt lassen, während die Gipsabgüsse antiker Statuen in der Akademie ihn zum Äußersten begeistern. Ebenso bezeichnend, daß er niemals sorgfältig nach diesen antiken Gipsen zu zeichnen versucht, sondern sie nur aus der Erinnerung frei nachschafft. Wäre eben Carstens nicht von Jugend auf ein Phantast gewesen, er wäre niemals Carstens geworden. Hätte er unter der Anleitung eines Zeichenmeisters den Apoll von Belvedere sorgsam Linie um Linie nachgebildet, wer weiß, ob ihm jemals die erhabene Größe der Gesamterscheinung zum Bewußtsein gekommen wäre. Denn von den Hunderten junger Künstler, die in der Schule von Mengs und David gewissenhaft Antike gezeichnet haben, hinterließen doch nur wenige einen Namen, klangvoll wie der des Carstens. Die Gemälde mit ihrer sorgfältigen Durchbildung mußten ihn abschrecken, weil sie seiner Phantasie keinen Spielraum ließen, aber die Gipse regten ihn an, weil er fern von den Originalen sie sich lebendig denken und

mit Hilfe seiner Phantasie in Aktion versetzen konnte. Daß er gerade in dieser Zeit der Phrase einerseits, der kleinlich pedantischen Nachbildung andererseits das Recht der Künstlerphantasie betonte, ihr allein lebte, das ist es, was seine Persönlichkeit hoch heraus hebt. Nicht als Regenerator der Antike verdient er noch heute unsere Bewunderung, sondern als Künstler, der sich das Recht, eigene Bahnen zu suchen, von niemandem verschränken ließ. Und darum wird man ihm seine unzähligen Zeichenfehler verzeihen dürfen, wie man sie Böcklin und Lenbach verzeiht. Allerdings, vergleicht man die Empfindung, die er für die klassischen Skulpturen hatte, mit dem, was etwa durch Goethe bei den weimarischen Konkurrenzen prämiiert wurde, so spürt man doch, daß er der Antike näher stand als andere, nicht das Liebliche und Angenehme, sondern das Starke in ihr nachfühlte, daß er seine klassischen Muskelmänner mit eigenem Leben auszustatten wußte. Wenn aber der Graf Moltke in Kopenhagen, begeistert von einer Carstens'schen Skizze (Adam und Eva) eine Ausführung derselben in Ölmalerei bestellte und dann die ausgeführte Arbeit als unzulänglich zurückwies, so ahnen wir, wie ungünstig die Zeitanschauungen für Carstens waren. Saubere Ausführung gilt allen pedantischen Menschen als Höhepunkt der malerischen Leistung. Geniale Skizzen allein, die heute doch so vielen den Ruhm sichern, wollten sie damals am allerwenigsten für voll nehmen. Wir fühlen, daß Carstens im Prinzip Recht hatte, wenn er die Schöpfungen seiner Phantasie nur mit wenigen Zügen festlegte und dennoch für sie Anerkennung forderte. Übrigens hätte es ja nichts geschadet, wenn er die Kraft besessen hätte, die Frische seiner ersten Empfindung auch bei weiterer Durchbildung festzuhalten. Aber hier lag die Grenze seines Könnens. Trotz seiner geheimen Sehnsucht, die Darstellung vollendet zu beherrschen, gelangte er niemals dazu. Carstens mußte zeitlebens unter diesem Mangel leiden.

Auch sonst war Carstens Laufbahn dornenvoll. Auf der Kopenhagener Akademie erregten seine Entwürfe Staunen und Beifall, aber die Aussicht, einen Rompreis zu erhalten, vernichtete er selbst, als er bei einer nach seiner Meinung ungerechten Preisverteilung allen akademischen Behörden zum Trotz protestierte. Von der Akademie verwiesen, sah er sich wieder auf seine eigene Mittellosigkeit beschränkt. Mühsam sucht er durch Porträtzeichnungen das Reisegeld zur Romfahrt zu beschaffen und wandert 1783 mit seinem Bruder zu Fuß über die Alpen. Er kommt bis Mantua, wo er Wochen begeisterten Studiums vor Giulio Romanos Fresken verlebt, um dann erschöpft und abgerissen nach Deutschland heimzukehren. So wirkt auch in seinem Leben jenes tragische Verhängnis, die unauslöschliche Sehnsucht nach Rom, die das Leben so vieler deutscher Männer zerstörte. Denn war es nicht tragisch, daß die Antikenbegeisterung seiner Zeitgenossen ihn förmlich dazu zwang, in der Fremde die Möglichkeit zu suchen, seiner schöpferischen Phantasie Genüge zu tun, statt in der Heimat die Quellen künstlerischen Schaffens zu finden. Fünf Jahre, von 1783—1788, plagt er sich in Lübeck mit kleinen Zeichnungen und Porträts, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und seine Reisekasse wieder zu füllen. In Bürgermeister Overbeck und im Ratsherren Rodde findet er Bewunderer seines Talents, die ihm die Mittel geben, um 1788 nach Berlin zu wandern, wo er, als ein Unbekannter mit Hunger und Elend kämpfend, unverrückbar seinem Ziele nachstrebt. Schließlich aber scheint auch ihm die Sonne zu leuchten. Der Minister von Heinitz sieht auf der Berliner Kunstausstellung 1789 Carstens „Michelangeloschen Engelsturz", bietet ihm eine Professur an der Berliner Akademie an und verleiht sie ihm, obwohl Carstens trotz aller Not die stolzesten Bedingungen für Freiheit und Unabhängigkeit stellt. Nach den Erfahrungen, die er mit dem akademischen Wesen in Kopenhagen gemacht, darf man ihm das nicht verübeln. Man

muß seine Charakterstärke anerkennen, die ihn befähigt hätte, im Notfalle sogar diese wertvolle Unterstützung auszuschlagen, sofern sie sein künstlerisches Streben zu lähmen drohte. Nach dem Urteile des Durchschnittsmenschen war für Carstens jetzt in Berlin eigentlich alles Wünschbare erreicht. Vor Entbehrungen war er durch seine Stellung gesichert und die Aufträge, die ihm wurden, im Palais des Ministers von Heinitz, ja sogar in einem Saale des Berliner Schlosses dekorative Gemälde zu schaffen, hätten jedem anderen ein Glücksgefühl gegeben. Vor allem gewann er hier die Freundschaft des Architekten Johann Christian Genelli, der nicht nur mit ihm die Begeisterung für Italien teilte, das der glückliche Genelli schon gründlich kennen gelernt hatte, sondern ihn auch im Kreise gleich-

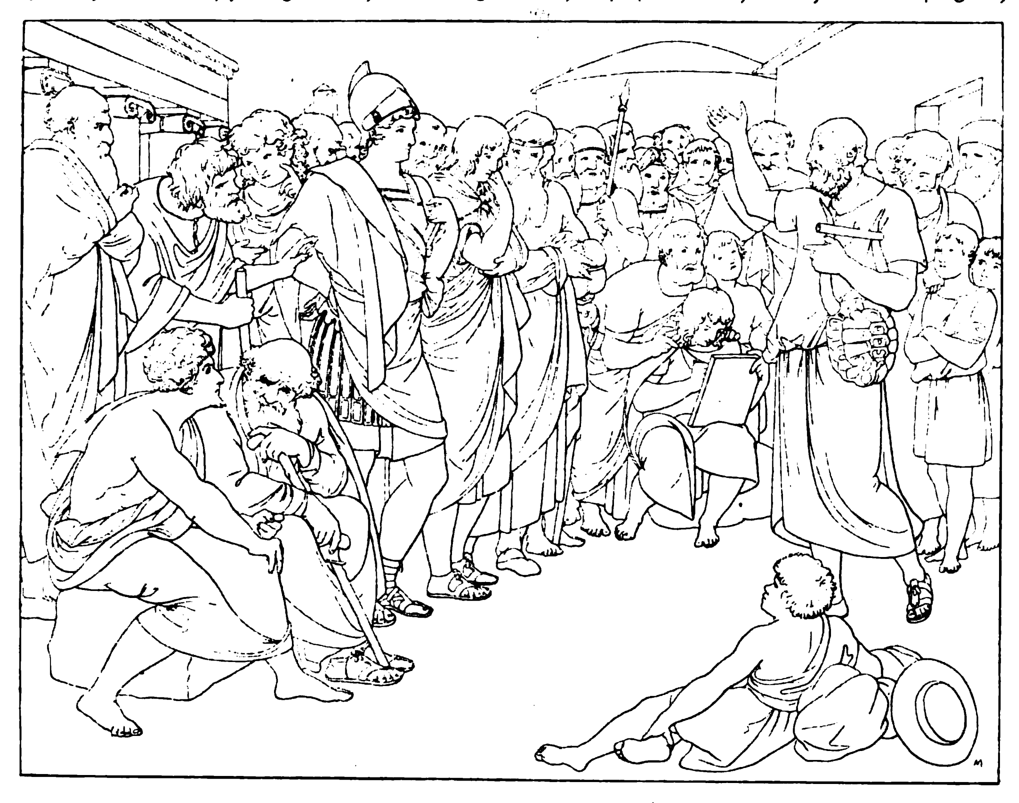


Fig. 73. Carstens: Homer unter den Griechen. Weimar, Museum.

denkender Männer einführte. Es waren das jene Architekten, wie Gentz, Gilly und andere, von denen wir schon früher sahen, wie sie in Begeisterung für die strenge Größe des Altertums die gezierte Grazie der Zopfzeit zu überwinden versuchten, selbst auf die Gefahr hin, derb oder gar plump zu erscheinen. Ebenbürtig tritt neben sie Carstens, voller Eifer, große Gedanken, große Dinge, große Männer und Taten zu schildern. Wie jene verachtete er die kleinen Mittel der akademischen Mache, die entartete, verkümmerte Technik, das klügelnde Richtigmachen, und wie jene schwärmte er für große Empfindungen und Gedanken. Und 1792 erfüllte sich auch sein letzter höchster Wunsch, da der Minister von Heinitz ihm ein Stipendium für eine Romreise verlieh und er in Begleitung seines Freundes Genelli der heiß ersehnten ewigen Stadt zueilen konnte.

Als Carstens nach Rom kam, war seine Entwickelung bereits abgeschlossen. Sowohl

für die Wahl der Stoffe als für die zeichnerische Darstellung derselben brachte Italien kaum etwas Neues hinzu, aber er fand seine Ziele als richtig bestätigt.

Carstens hatte seine eigne Manier der Darstellung gebildet. Auf leicht schattierte Konturzeichnung beschränkte er sich und in seinem Widerstand gegen alles schulmäßige Erlernen war er



Fig. 74. Carstens: Homer (Detailstudie). Weimar, Museum.

niemals darüber hinaus gekommen. Gelegenheiten, das Malen zu erlernen, waren ihm genug geboten, aber er war ihnen aus dem Wege gegangen. Jedenfalls fehlte ihm von Anfang an das Gefühl für die Farbe, und die Zeit war nicht geeignet, ihm die Bedeutung derselben als künstlerischen Ausdrucksmittels zu erschließen. Auch lag es ihm ferne, die Schöpfungen seiner Phantasie in realistische Formen zu kleiden. Da er als Porträtzeichner viel Erfolg gehabt hat, kann es ihm nicht an Beobachtungsgabe für das Wirkliche gefehlt

haben, aber er haßte den Zwang, die Züge profaner Menschen zeichnerisch zu schildern. Es war ihm selbstverständlich, daß ideale Menschen nur in idealen Formen dargestellt werden könnten. Je mehr er sah, daß das Naturstudium in den Aktsälen der Akademien zur Entstehung kümmerlicher Mischbildungen aus Antike und Wirklichkeit führte, um so



Fig. 75. Carstens: Homer (Detailstudie). Weimar, Museum.

mehr hütete er sich, für seine Kompositionen Einzelstudien nach der Natur zu machen. Er wollte nicht das Idealbild des Menschen zerstören, das er sich aus der Antike, Raffael und Michelangelo geschaffen und lebendig in sich trug. Dazu hatte er eine hohe Fähigkeit, das Typische unter Weglassung alles Beiwerkes in großen Formen darzustellen und dabei doch eine Kraft und Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdruckes wie der körperlichen Bewegungen zu geben, die ihn Michelangelo verwandt erscheinen läßt. Er lebte in

einer eigenen Welt, in der die menschliche Gestalt nur das Symbol für große Empfindungen war. Das sichert ihm bleibenden Ruhm, nicht sein Klassizismus, der stark mit Raffael und Michelangelo versetzt ist. Nach Berlin z. B. schickt er unter anderen eine Darstellung der Schlacht von Potidaea, die frei nach Raffael und Giulio Romano das Gewirr des Kampfes und den Moment versinnlicht, da der alte Sokrates seinen jugendlichen Schüler Alkibiades vor dem Tode durch Feindeshand schützt. Zugleich brachte er einen romantischen Entwurf, Ossian und Alpin zur Harfe singend. Schon 1789 hatte er in Berlin seine Komposition „der Engelsturz" ausgestellt, die eine freie Umschreibung aus Michelangelos jüngstem Gerichte der sixtinischen Kapelle war. In Rom machten nach seinem eigenen Bericht Raffaels und Michelangelos Fresken neben den antiken Originalen einen gewaltigen Eindruck auf ihn. Man fühlte bald, wie ihr Anblick ihn zu noch größerer Entfaltung der Formen, zu abgerundeter Komposition führt. Als er 1795 im Hause des verstorbenen Pompeo Batoni eine Ausstellung von 16 seiner Original-Entwürfe veranstaltete, da brachte er zwar manchen neuen glücklichen Gedanken, aber den großen monumentalen Stil hatte er nach dem Ausspruche der Zeitgenossen schon zur allgemeinen Verwunderung von Berlin mitgebracht, nicht in den Antikensälen des Vatikans erworben. Andrerseits stammen viele seiner Motive direkt von antiken Vasenbildern und von der ficoronischen Cista. Das bewiesen seine 1795 ausgestellten Entwürfe, wie des Megapenthes Zurückbringung (Fig. 72), das Gastmahl des Plato, Achill und Priamus, die Parzen, die Helden im Zelte des Achill und andere. Im selben Jahre entsteht auch der Entwurf „die Nacht mit ihren Kindern". Carstens scheint derartige allegorische Darstellungen als Höhepunkt seines Könnens angesehen zu haben. Uns heute erscheinen sie vielleicht, eben weil sie etwas gekünstelt mit allerhand entlehnten Motiven erfüllt sind, als weniger glücklich. Am reinsten entfaltet sich sein Talent in historischen, geistig belebten Schöpfungen, wie in dem Zyklus, der den blinden Sänger Homer rhapsodierend darstellt, umgeben vom Hellenenvolk (Fig. 73—75), oder in der von Koch in Kupfer geätzten Argonautensage. Vor solchen Entwürfen können selbst die zuweilen fast grotesken Mißbildungen, die allzu großen Köpfe, die kolossalen Gliedmaßen oder winzigen Hände und Füße uns nicht hindern, mit Achtung die edlen, bedeutungsvollen Gestalten der Jünglinge und Greise zu betrachten.

Die Ausstellung von 1795 lenkte endlich die allgemeine Aufmerksamkeit auf Carstens, dem sie allerdings fast mehr Angriffe als Anerkennung brachte. Die Akademiker, besonders die auf Formvollendung pochende französische Akademie, überschütteten ihn mit Spott und Verachtung angesichts der unleugbaren technischen Unvollkommenheiten. Im folgenden Jahre entspann sich jener vielerörterte Kampf zwischen dem Künstler und dem Minister von Heinitz. Der Minister mußte ihn mahnen, seine Professur in Berlin endlich anzutreten. Carstens konnte nach dem ganzen Gange seiner Entwickelung nicht anders, als dieser Rückkehr in ein Joch der Dienstbarkeit sich widersetzen. Es ist überflüssig, in diesem Widerstreit zwischen Amtspflicht und Künstlerstreben zu entscheiden. Immerhin hat Heinitz in verhältnismäßig milder Form den Streit beendet und Carstens in Rom seinem Schicksal überlassen. Aber schon war der von frühe auf durch Entbehrungen Entkräftete soweit körperlich zurückgekommen, daß er nur noch im Bette liegend arbeiten konnte. Nur die höchste künstlerische Anspannung hielt den von der Schwindsucht ausgezehrten Körper aufrecht. Noch auf seinem Sterbelager entwarf er das von klassischer Heiterkeit und Anmut erfüllte Blatt „Das goldene Zeitalter", wobei 1798 ihn der Tod überraschte und erlöste. Der größte Teil seiner hinterlassenen Arbeiten gelangte durch die Bemühungen seines Freundes

Fernow nach Weimar, wo man ihn einst so grausam bekämpft, jetzt um so aufrichtiger verehrt.

* * *

Mag man heute Carstens als Entdecker der reinen Antike anerkennen oder nicht, jedenfalls haben Scharen von Künstlern ihm bezeugt, daß er es war, der sie die klassische Kunst verstehen lehrte, allen voran Thorwaldsen. Allerdings haben nur wenige in seinem neuklassizistischen Stile geschaffen. Die Jüngeren gelangten über ihn hinaus zu einer mehr hellenistischen Manier. Die Mitlebenden aber hielten sich meist an Mengs, oder an David und seine Genossen.



Fig. 76. Wächter: Hiob und seine Freunde. Stuttgart, Staatsgalerie.

So hatte 1780—1782 Phil. Friedr. Hetsch (1758—1838) in Paris bei Vien studiert, 1785—1793 Eberhard v. Wächter (1762—1852) bei Regnault, Gottlieb Schick (1776—1812) bei David selbst. Zwar schloß sich Wächter 1793—1798 in Rom an Carstens an, aber seine Bilder wie das noch in Rom entstandene Ölgemälde „Hiob und seine Freunde“ (Fig. 76) sind durchaus von Davids Geist erfüllt. Sorgfältig gezeichnet, etwas hart und bunt in der Farbe, lassen sie in jedem Strich die Mühsal des Schaffens, die Abhängigkeit vom Modell erkennen. Seine späteren Bilder der Stuttgarter Zeit, wie das Schiff des Lebens, Amphitrite, Homer an den Ufern des Meles, Bacchus und Amor sind sogar kleinlich und süßlich. Sie wirken wie vergrößerte Almanachkupfer, was nicht zu verwundern ist, da der in steter Geldbedrängnis lebende Künstler viel Illustrationen für Taschenbücher gezeichnet hat. Wenn Wächter somit an Großzügigkeit hinter Carstens zurücksteht, so hat er doch wenigstens ver-

sucht, seine Gestalten zu beseelen, was ihm schon Gros in Paris bezeugte mit den Worten: „vous avez un joli talent, ça part du coeur!“ Im Grunde war er ein romantisches Gemüt, aber dazu verurteilt, sich klassisch zu geberden. Neben diesem etwas schwerfälligen Stuttgarter erscheint sein Landsmann Schick als der Gewandtere. Von heißem Ehrgeiz beseelt, wußte er Schritt für Schritt alles technische Können sich anzueignen, und fühlte sich bald den „deutschen Malknechten“ überlegen. Im klassischen Rom malte er biblische Bilder, wie „David vor König Saul (1803)“, das „Opfer Noäh (1805)“, da er von solchen Thematen mehr Eindruck auf das Publikum erhoffte, als von klassischen. Wirklich erregten auch seine theatralischen Kompositionen mit ihrer angenehmen Färbung überall Aufsehen und er wurde



Fig. 77. J. A. Koch: Landschaft.

persona gratissima in der vornehmen römischen Fremdenkolonie, die seine gefälligen Bildnisse liebte. Sein „Apoll unter den Hirten (1808)“, in dem er die Davidmanier überwunden, fand sogar unter den Künstlern ungeteilten Beifall wegen seiner malerischen Vorzüge, wegen der lichten, freudigen Stimmung und geschmackvollen Komposition. Aber ehe er sein Talent völlig entfalten konnte, machte ein Herzleiden der Laufbahn des Künstlers vorzeitig ein Ende (1812).

Auf die deutsche Historienmalerei hatte also Carstens zunächst wenig Einfluß. Um so mehr auf die Landschafter. Das war im wesentlichen dem getreuen J. A. Koch (1768—1839) zu verdanken. Der sonst so herbe und unbeugsame, so eigenwillige und bizarre Künstler hing an Carstens mit hingebender Liebe. Ihn verehrte er als den Meister, der ihn von akademischer Dummheit befreit habe. Koch hatte als Bauernbub einst im Lechtale die Natur aus erster Hand genossen. Die Gunst des Augsburger Bischofs hatte dem

künstlerisch veranlagten Burschen den Zutritt zur Artistenabteilung der Stuttgarter Karlsschule verschafft, aber Schulzucht und Unterrichtsmethode behagten dem Ungebärdigen gleich wenig. So flüchtete er, von revolutionären Ideen aufgestachelt, 1791 nach Straßburg, von wo er seinen abgeschnittenen Zopf der verehrlichen Direktion der Karlsschule hohnvoll zurücksandte. An keckem Witz, zuweilen auch an maßloser Grobheit hat es ihm nie gefehlt und in späteren Jahren hat er im Streite gegen Künstler und Kunstkritiker dem vielfach auch literarischen Ausdruck gegeben.

Zunächst widmete er sich aber dem Studium der Landschaft, anfangs in Straßburg, dann in Basel. Schließlich geht er Ende 1794 zu Fuß über die Alpen bis Neapel und 1796 nach Rom. Koch brachte für seine Landschaftsdarstellungen ein scharfes und nicht verbildetes Auge mit. Seine strenge Ehrlichkeit führt ihn zu peinlicher, miniaturmäßiger Genauigkeit der Zeichnung, aber sie bewahrt ihn vor der schablonenhaften Nachahmung des holländischen Realismus, der italienischen fa-presto Kunst und des französischen Klassizismus. Merkwürdig ist es, wie dieser Kleinmaler, dieser in jedes Gras und jeden Halm verliebte Miniaturist doch nicht ängstlich am Detail hängt, sondern mit derselben Liebe und demselben Verständnis die große plastische Wirkung der Landschaft erfaßt. Er begnügt sich nicht mit der Vedute im Sinne Hackerts, sondern will das in der Natur Gesehene durch Phantasie beleben. Darin begegnete er sich mit Carstens, der ihm den Weg wies zu freiem Schaffen aus der Fülle der Phantasie, und den er darum so abgöttisch verehrte. Vor Kochs Gemälden wird man immer dies Streben ins Große bewundern, aber zu reinem Genusse wird man vor ihnen kaum gelangen, denn ein zwiespältig Wesen offenbart sich überall. Die großen Formen der Landschaft werden erdrückt durch die Fülle der mit trockner Ausführlichkeit gegebenen Einzelheiten und die harten Farben. Deshalb sind Kochs gezeichnete oder leicht mit Farben angelegte Entwürfe so viel erfreulicher als seine Ölgemälde. Unter Carstens' Einfluß tritt die figürliche Staffage stärker hervor, es entstehen neben klassischen Entwürfen die Zeichnungen zu Ossian und zu Dantes Divina comedia, die zwar der geschlossenen Form entbehren, wie sie Carstens beherrschte, aber die Vielseitigkeit und Phantasiefülle des Meisters bezeugen. Denkt man sich dazu die lebensprühende, kerngesunde, kampflustige Persönlichkeit dieses Mannes, so begreift man die große Rolle, die er im römischen Kunstleben jener Zeit spielte. Unter seinen Anhängern ragt der mit Feder wie Pinsel gleichgewandte Landschafter J. Chr. Reinhart hervor (1761—1847), der als Schüler von Oeser in Dresden schon vor seinem Eintreffen in Rom dem Klassizismus gewonnen war. An Natursinn blieb er hinter Koch zurück, so daß seine historischen Landschaften oft bedenklich manieriert, wie verdünnter Poussin wirken. Besser sind seine „malerisch radierten Prospekte", die mit feinem Blick die charaktervollsten und anziehendsten Punkte der römischen Umgebung festhalten.

Den deutschen Malern des Neuklassizismus fehlte wohl das große Pathos und die solide technische Schulung, worin die Franzosen exzellierten. Aber sie hatten dafür mehr Innerlichkeit, mehr Seele und Gemüt. Das muß uns für viele technische Mängel bei Carstens und Schick, bei Koch und Reinhart entschädigen.

c) Die Bildnerei des deutschen Neuklassizismus.

Es ist bemerkenswert, daß die antike Statuenwelt früher auf die deutsche Malerei reformierend wirkte, als auf die Plastik. Die klassizistischen Bildhauer kamen zum Teil erst durch Vermittlung der Malet zur reinen Antike, wie z. B. Thorwaldsen sich erst beim Studium

der Zeichnungen von Carstens ganz klar über sein Ziel wurde. Zunächst war ja Carstens' Einfluß auf die deutschen Bildhauer in Rom noch gering, sie gingen eher in den Spuren von A. R. Mengs und von Canova. Neben Trippel erschien 1785 Dannecker (1758—1841)



Fig. 78. Dannecker: Ariadne. Sammlung Bethmann, Frankfurt a. M.

in Rom, ein ehemaliger Karlsschüler, der also schon durch die klassizierende Schule des Malers Guibal gegangen war und bei bemerkenswerter technischer Geschicklichkeit ernstlich darnach strebte, große und einfache Kunst zu geben. Doch das Vorbild von Pajou in Paris und von Canova in Rom war noch allzu stark, und gerade an die zopfigen Züge der Kunst Canovas lehnte er sich an. Seine „Statue der Trauer" (Abguß im Stuttgarter

Museum) ist eine kleinliche Nachbildung der anmutigen Frauengestalten des Venetianers. Allmählich gelingt es ihm, weniger geziert zu schaffen, aber trotzdem bleibt die Andacht unbegreiflich, mit der heute noch seine erst 1814 vollendete Ariadne in der Bethmannschen Sammlung zu Frankfurt a. M. von aller Welt bewundert wird (Fig. 78). Diese weibliche Aktfigur ist zu oberflächlich stilisiert, um mit guten Antiken, wie der Venus vom Kapitol, wetteifern zu können, zu realistisch, um dem Traume jener Zeit von der „reinen Antike" zu entsprechen. Dannecker fühlte sich offenbar verpflichtet, das Spiel der Muskeln trotz der



Fig. 79. Dannecker: Schiller. Stuttgart.

Bewegung des Körpers zu verheimlichen und brachte dadurch in die Formen etwas Starres, so daß wir vor dem tadellos schönen Marmor an eine Reklamefigur für Kristallzucker denken. Der Kopf ist ausdruckslos und der Panther mit seiner menschenhaften Fratze ein Untier. Je mehr dann Thorwaldsen über ihn Gewalt bekam, um so lebloser wurden Danneckers Antikenimitationen, wie z. B. der kleine Amor von 1815 oder die Christusfiguren in Moskau und Regensburg. Das beste bleibt die Büste seines Jugendfreundes Schiller (Weimar, 1797), in der alle klassizistische Neigung doch nicht die Porträtähnlichkeit und eine seelenvolle Größe unterdrücken konnten (Fig. 79).

Dannecker gehörte also zu den Künstlern, die zwischen Zopf und Neuklassizismus vermitteln. Unter diesen war die ausgeprägteste Persönlichkeit der Berliner Gottfried Schadow (1764—1850), eines ehrsamen aber armen Schneidermeisters Sohn. Was gesund war an den Bestrebungen der Zopfkunst, das wußte er zu bewahren und fortzubilden. Bei aller Hochachtung vor der Antike blieb er keinen Moment darüber im Zweifel, daß das sorglichste Naturstudium, die gründlichste Kenntnis der menschlichen Figur allein für den Bildhauer die Grundlage seines Schaffens bilden könne. Ihm ist es zu verdanken, daß das klassizistische Kopistentum von der Berliner Kunst so lange fern gehalten wurde. Seine



Fig. 80. Tassaert: Moses Mendelssohn.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1904.

kritische Berliner Art machte ihn mißtrauisch gegen die phrasenreiche Begeisterung der Antikomanen und ließ ihn die Kunst des 18. Jahrhunderts im Auge behalten, ohne in ihr stecken zu bleiben. Sein Lehrmeister war in Berlin Antoine Tassaert (1729—1788) gewesen, ein etwas derber, ungefüger Vlame, der in Frankreich gelernt hatte, dekorative Balustradenfiguren für die Schlösser Friedrichs des Großen zu meißeln. Seine wahre Natur kam erst in den Porträtbüsten zum Vorschein, die mit vlämischer Natürlichkeit modelliert waren, wie z. B. die Büste von Mendelssohn (Fig. 80). Mit seinen Statuen der Feldmarschälle Seydlitz und Keith, die er im Zeitkostüm ohne Toga und Sandalen darzustellen wagte, gab er Schadow wertvolle Anregung. Ein liederlicher Gehilfe dieses Tassaert, der,

wie Schadow schreibt, von flüchtiger Gemütsart war und deswegen wohl die bei Schadows Vater bestellten „Unaussprechlichen“ nicht zahlte, gab dem jungen Gottfried als Schadenersatz den ersten Zeichenunterricht. Dann nahm Frau Tassaert, eine ewig tabakschnupfende und von Paris schwärmende Französin, den talentvollen Jungen ins Haus, damit er ihren unerzogenen Kindern deutsche Sprache und Bravheit lehre. Unter ihrer Leitung kopiert er Radierungen nach Boucher und lernt nebenbei in des Gatten Atelier alle praktischen Handgriffe des Bildhauers. Zwar hatte Mutter Tassaert dem talentvollen Jüngling nahe gelegt, durch eine Ehe mit einer der Töchter so zu sagen „ins Geschäft“ zu heiraten. Er aber zog es vor, mit einer getauften Jüdin durchzugehen und auf des neuen Schwiegervaters Kosten nach Italien zu fliehen. „Hier, beim Anblick der Meisterwerke des Michelangelo und Giovanni da Bologna“, schreibt er „lief es mir eiskalt über den Rücken“. Es war die



Fig. 81. Gottfried Schadow.

mächtige Naturkraft dieser Meister, die ihm imponierte, und die er nachahmt, weshalb er in dem klassizistisch gewordenen Rom hart getadelt wurde. Man weissagte ihm, er werde nie „die reinen Prinzipien erlangen“. Trotzdem gewann er schon 1786 in Rom den großen Preis im internationalen Concorso di Balestra zum großen Neide der jungen Künstler aller Nationen, was ihm für seine Rückkehr nach Berlin 1787 dort glänzenden Empfang sicherte. Da im Folgejahr Tassaert stirbt, übernimmt er dessen Stellung und dessen Aufträge.

Für den Grafen von der Mark, den natürlichen Sohn König Friedrich Wilhelm II., sollte in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin ein Grabmal errichtet werden, wofür Tassaert ein echtes Zopfprojekt gemacht hatte: die drei Parzen auf einem Felsen, unten vor einer Höhle Chronos, der den Prinzen der Minerva entreißen will, woraus denn ein unrühmliches Raufen zwischen den antiken Herrschaften entsteht. Bezeichnend ist, wie Schadow eingriff. Das Ganze wird, etwa in Canovas Art, als Hochreliefdekoration an der Wandfläche behandelt, die Kampfszene zwischen Chronos und Minerva auf ein Sarkophagrelief beschränkt.



Fig. 82. Schadow: Grabmal des Grafen von der Mark. Dorotheenstädtische Kirche in Berlin.

In einer halbkreisförmig umschlossenen Nische bringt er oben die drei Parzen an und streckt die Gestalt des jugendlichen Prinzen, dessen Hand das Schwert entsinkt, auf einem Sarkophag hin. Rührend einfach und vornehm, voll zarter Lebendigkeit, ist die Knabenfigur, und das 1790 vollendete Werk muß mit allen seinen zopfigen Anklängen doch in seiner schlichten Größe und vor allem wegen der ausgezeichneten naturwahren Kinderfigur als ein Meisterwerk gelten. Dann modelliert er für das von Langhans errichtete Brandenburger Tor jene herrliche Quadriga (1795), die Napoleon würdig hielt, neben den Meisterwerken aller Zeiten nach Paris geschleppt zu werden. Noch anziehender als diese klassischen Idealfiguren sind für uns Schadows zeitgenössische Gestalten, in denen sein gesunder Realismus zur Geltung kam. Zunächst beschäftigte er sich mit dem Projekt, Friedrich dem Großen in Berlin ein Denkmal zu setzen. Er hatte schon 1786 bei der Nachricht vom Tode des Königs einen Entwurf für eine „statue equestre“ gemacht. Da man in Berlin den Guß in Bronze plante, mußte er, um die Technik dieses Verfahrens kennen zu lernen, 1791 eine Reise nach Kopenhagen und St. Petersburg unternehmen, die in ihrem so abenteuerlichen und gefahrvollen Verlauf von ihm gar ergötzlich geschildert wird. Sie brachte ihn in nähere Beziehung zu der damals noch so blühenden, nordischen Bildnerschule, vor allem zu J. T. Sergell (1740—1813), dem er manche Anregung verdankt. Schließlich kam jenes Projekt nicht zur Ausführung und Schadow konnte nur für Stettin ein einfaches Standbild des alten Fritz schaffen, das freilich nach seinem eignen Urteil nicht besonders glücklich ausfiel.



Fig. 83. Schadow: Denkmal des General Zieten.

Um so mehr gelangen ihm die Standbilder des General Zieten und des alten Dessauer, die in Stein gehauen auf dem Wilhelmsplatz in Berlin aufgestellt waren, jetzt aber durch Bronzekopien ersetzt sind. Unbeirrt von allem Klassizismus hat er beide Generale in der heute uns wieder so vertrauten preußischen Uniform dargestellt, beide ausdrucksvoll bewegt, ohne eine Spur von theatralischer Pose, beide knapp und scharf in der Form, gemessen in der Haltung und doch voller Leben. Ein geradezu klassisches Werk ist der Zieten. Der häßliche kleine Husar lehnt, über einem kühnen Plan sinnend, am Baumstamm, doch so, als ob er bereit sei, sofort aufzusitzen. Die knappe Uniform umspannt den muskulösen Körper. An dem einfachen Sockel sind ein paar Flachreliefs, welche in abgekürzter Form Kriegstaten des schneidigen Reiteroffiziers geben. Alles einfach, anspruchslos, natürlich und doch monumental. Ebenso gut gelangen

Schadow weibliche Figuren. In die berühmte Marmorgruppe der nachmaligen Königin Luise und ihrer Schwester weiß er so viel Grazie und natürliche Liebenswürdigkeit bei aller Porträtähnlichkeit hineinzulegen, den Marmor so weich und geschmackvoll zu behandeln, wie Houdon und Canova in ihren besten Werken. Sogar im Tönen des Marmors versucht er sich, wie die hübsche Büste der Gräfin Lichtenau in der Berliner National-Galerie zeigt. Seines hohen, technischen Könnens, seines glücklichen Blickes für das Wirkungsvolle, Natürliche und doch Poetische war er sich stolz bewußt. Selbst einem Goethe gegenüber verteidigte er schlagfertig seine Schöpfungen. Goethe hatte in den Propyläen über deutsche Kunst geschrieben und dabei Berlin nicht gerade glimpflich behandelt, dem er Naturalismus und prosaischen Zeitgeist vorwarf. Schadow antwortete ihm 1801 in der Eunomia kühn und verständig, verteidigte den Naturalismus, der besser sei als das Sehen durch fremde Brillen und meint, gute Prosa sei in der Skulptur oft besser als schlechte Poesie. Ganz besonders ereiferte er sich gegen Goethes Behauptung, daß es keine patriotische Kunst gebe, daß das allgemein Menschliche leider in Berlin durchs Vaterländische verdrängt werde. Schadow meint, es sei gerade unser Unglück, daß wir nicht genug das Vaterländische darstellten. Die Geschicklichkeit, alles Fremde nachzuahmen, habe der Dresdener Maler Dietrich, der größte aller Affen. Jede hohe Kunst sei national gewesen, wie Michelangelo, Rubens, Rembrandt bewiesen, nur die Deutschen hätten immer fremde nachgeahmt. Sehr entrüstet weist er Goethes Ausspruch zurück „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!“ Er antwortet ihm: „Homeride sein zu wollen, wenn man Goethe ist, hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!“ So trumpft er mit seiner Bosheit den großen Kunsttheoretiker ab, was dieser ihm entsetzlich übelnahm. Auch sonst liebte es Schadow, den echten Berliner herauszukehren. Zahllos sind die heute noch über ihn umlaufenden Anekdoten, aus denen seine etwas rauhe Naturwüchsigkeit aber auch seine große Bescheidenheit hervorleuchtet. Seine Schüler wundern sich über seine Manier, beim Aufzeichnen der Konture Punkte zu setzen und diese dann durch feste Linien zu verbinden. „Det hab ick von meinem Alten, der war Schneider,“ antwortet er gelassen. Dem König, der ihm den höchsten preußischen Orden Pour le mérite



Fig. 84. Schadow: Kronprinzessin Luise und ihre Schwester. Berlin, Kgl. Schloß.

verleihen will, antwortet er: „Ach Majestät, wat soll ick alter Mann mit dem Orden," und er nimmt ihn nur unter der Bedingung an, daß nach seinem Tode „sein Sohn Willem diesen Orden bekomme." Das ewige „Italienmalen" will ihm gar nicht gefallen. „Ick bin nich so sehr vor Italien," meint er, „und die Bäume gefallen mir nu schon gar nich.



Fig. 85. Schadow: Das Blücherdenkmal in Rostock.
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung. 1903.

Immer diese Pinien und Pappeln (d. h. Cypressen); de eenen sehen aus wie uffjeklappte Rejenschirme und die anderen wie zujeklappte."

Und doch zwang auch diesen Naturmenschen, diese kräftige, selbstbewußte und klare Natur schließlich der Glaube der Zeit zu einem Kompromiß mit der klassischen Strömung. Nach den schweren und für die Künstler doppelt bitteren Zeiten der napoleonischen Kriege

winkt ihm der Auftrag, für Rostock ein Blücherdenkmal zu schaffen. Goethe wurde als künstlerischer Oberbeirat von den Mecklenburgern erwählt, und Schadow mußte sich ihm unterwerfen. Er hatte schon dem Zeitgeschmacke damit ein Opfer gebracht, daß er Blücher über seine Campagne-Uniform ein Fell gedeckt hatte, was ihn als „Germanen" charakterisieren sollte. Mehrfach sendet er nun abgeänderte Modelle nach Weimar, ein reger Briefwechsel entspinnt sich, Goethe selbst empfängt sehr gnädig den Meister, mit dem er Frieden geschlossen. Mit ungeheurer Wichtigkeit werden alle Nebensachen, die Form des Säbels und anderes mehr erörtert. Schadow hatte, wie am Zietendenkmal, auf einem Sockelrelief Kriegserlebnisse dargestellt, z. B. Blüchers Rettung bei Ligny. Goethe setzt durch, daß ein antiker Genius als Retter neben den gestürzten Blücher gesetzt wird an Stelle des Adjutanten v. Nostitz. Kopfschüttelnd fügt sich Schadow und gibt sich auch redlich Mühe, die Beinkleider und den Uniformrock in antike Falten zu legen. Es mußte der natürliche Geschmack sich der „höheren Einsicht" fügen. Mit diesem unseligen Eingreifen Goethes kann uns nur die von ihm verfaßte Inschrift versöhnen: „In Harren und Krieg, In Sturz und Sieg, bewußt und groß, So riß er uns vom Feinde los." Noch einmal hat sich Schadow dann im Wittenberger Lutherdenkmal, dem leider Schinkel ein gotisches Regendach aufbaute, in alter Kraft bewährt (1821). Schließlich wurde er unmodern für eine Generation, die nur noch mit Thorwaldsens Augen zu sehen vermochte, und so mußte er seine letzten drei Lebensjahrzehnte mit theoretischen Arbeiten über Proportionslehre ausfüllen. Er zeichnete den „Kanon des Polyklet" und die „Nationalphysiognomien", in denen er sorgsame Vermessungen von Modellen und prächtige Rassestudien gab. Der nivellierenden Kunst des Klassizismus setzt er damit individualisierende Studien entgegen, ein für seine Zeit höchst überflüssiges Unternehmen. Denn damals glaubte man in den Parthenonfiguren und der mediceischen Venus den Typus der menschlichen Figur zu besitzen und die Anwendung des klassischen Profils machte jedes Rassenstudium überflüssig. So steht Gottfried Schadow einsam in seiner, nach Goethes Anleitung „Poesie" erstrebenden Zeit. Dennoch wurde er nicht müde, die jungen Künstler zu ermahnen und zur Natur zurückzuführen. „Man wisse erst und dichte dann," schreibt er, „man lerne zuerst das Handwerk gründlich, aber dichte nicht zuvor an der Natur herum, wobei der wahren Charakteristik der Dinge nicht gedacht wird." „Wer richtig und treu nachahmt, ist auf dem rechten Weg zur Schönheit." „Eine historisch nahe liegende Sache, eine zeitgenössische Statue kann getreu und als ein Spiegel der Natur wiedergegeben werden. Auf die Porträts der Holbeine unter anderem paßt der Spruch: ‚Wie aus dem Spiegel gestohlen', was freilich für die ‚hochgeschwungenen Seelen' wenig gilt." Als der alte Schadow die Augen schloß, hatten diese hochgeschwungenen Seelen die Herrschaft in deutscher Kunst. Goethe hatte gesiegt. Aber der Triumph war nicht von langer Dauer. Denn schon damals schuf in Berlin der Meister, der in Schadows Geiste die deutsche Kunst wieder revolutionieren sollte, Adolf Menzel. Sogar die Akademie hatte er damals schon besucht, freilich ohne daß der Herr Direktor Schadow in ihm seinen Erben erkannt hätte.

Schadow blieb trotz harter Arbeit und ehrlichen Studiums eine lokale Berühmtheit. Einen Weltruf aber errang jener Bildhauer, der wie kein anderer dem Zeitgeschmack, dem Ideal der klassizierenden Epoche gerecht zu werden wußte, Bertel Thorwaldsen (1770—1844). Thorwaldsens Familie stammte aus Island, sein Vater war Bildhauer in Kopenhagen, wo er durch Schnitzen von Schiffsgallionen sich ernährte und eine Bauerntochter aus Jütland heiratete. Von ihr mag der Sohn den harten Bauernschädel, die ungelenke, schwerfällige Natur, vom

Vater die leichte, formgewandte Hand geerbt haben. Aus der Mischung dieser beiden Eigentümlichkeiten erklärt sich seine Kunst, die in Italien, Deutschland, England und Skandinavien Anerkennung ohnegleichen fand. Wie ein Halbgott wurde er verehrt. Kopenhagen baute ihm das jetzt etwas verstaubte Mausoleum, in welchem er, von seinen Werken umgeben, die letzte Ruhe fand. Wie um einen Heiligen oder Helden der Vorzeit wob sich um ihn ein Sagenkreis, Erzählungen von wunderbaren Lebensrettungen und merkwürdigen Schicksalen. Gipsabgüsse und Photographien seiner Christusstatue schmücken heute noch das deutsche Bürgerhaus, in dem bis zu dieser Stunde unausrottbar der Glaube fortlebt, daß die moderne Kunst mit ihm geboren sei.



Fig. 86. Bertel Thorwaldsen.

Solchen fast göttlichen Ruhm errang der arme Bildschnitzerssohn erst nach mühseliger Studienzeit. Mit 23 Jahren hatte er auf der Kopenhagener Akademie den römischen Preis gewonnen, aber erst drei Jahre später konnte er 1797 auf einem Kriegsschiffe in einjähriger Fahrt nach Italien gelangen. Ohne jede Sprachkenntnis, ohne irgend welche wissenschaftliche Bildung, ungeschickt, immer unter dem Einfluß derjenigen Frau, die zufällig sein Atelier beherrscht, gutmütig und stets hilfsbereit, ist er ein Mensch von jenem Schlage, die gemeinhin hilflos zu versinken pflegen. Gerade ihn führt aber das Schicksal wunderbar. Lange Zeit braucht er, im Anschauen der antiken Skulpturen versunken, bis er Eignes schafft. Einen honetten Kerl, aber faulen Hund hatte ihn sein Schiffskapitän genannt, und so schien der vor den Antiken Umherträumende auch den Freunden. Erst durch Carstens' Zeichnungen geht ihm ein Licht auf. Nun lernt er den Apoll von Belvedere und andere Antiken aus-

wendig, bis er in ihren Formen alles auszudrücken versteht, was er in der Natur vor sich sieht. Das ist das Geheimnis von Thorwaldsens Kunst. Eine schöne antike Normalform für Mann und Weib, für Pferd und Gewandung hat er sich angewöhnt. Gleichmütig überträgt er das Schema auf Statuen, Büsten, Reliefs, auf Christliches und Modernes. Aber



Fig. 87. Thorwaldsen: Christus. Kopenhagen, Frauenkirche.

als echter Künstler, der er trotz alledem war, gibt er sich doch Rechenschaft über alle Stellungen und Bewegungen, so daß er nicht Unnatürliches formt, wie einst die manierierten Barockmeister. Bei aller Glätte machen seine Gestalten den Eindruck schlichter Wahrheit. Sie sind immer korrekt, immer ruhig und groß. Freilich gibt er nur die äußere Erscheinung wieder, ohne zu grübeln, ohne tiefsinnig über das Sujet, über das Wesen der porträtierten Menschen zu sinnen. Christus und Schiller werden unter seiner Hand einander ähnlich. Der eine trägt einen sauber gestutzten Vollbart, der andere

einen Lorbeerkranz, beide stehen ruhig auf ihrem Sockel, ohne sich viel dabei zu denken, beide sind wohlgebildete Männer von guten Körperformen, die ein antik stilisiertes Gewand umhüllt. Die Vorzüge seiner Werke finden sich also an ihrer Außenseite, innerlich ist alles hohl wie bei den Gipsabgüssen im Kopenhagener Museum.



Fig. 88. Thorwaldsen: Jason.

Und gerade deshalb mußten seine Werke populär werden. Die formale Sauberkeit seiner Schöpfungen war jedem verständlich, die schöne Klarheit unmittelbar faßlich. Es war erreicht, was man seit Winckelmann und Caylus von der Kunst ersehnt hatte, Kopie hellenischer Skulptur. Nichts behinderte Thorwaldsen in seinem Streben, die Antike zu repetieren, weder der Wunsch originell zu sein, noch der Gedanke, durch Naturstudium die Antike zu verbessern. Er war lediglich rezeptiv, nirgends produktiv. Hatte er irgend ein hübsches Motiv an einer stehenden oder sitzenden Figur gesehen, so wiederholt er es, wobei

unwillkürlich das Modell die Muskulatur einer antiken Statue unter seinen Händen annahm. Denn er besaß ein erstaunliches Erinnerungsvermögen für das, was er im Belvedere gesehen.

So gibt es denn auch in seiner Kunst kaum eine Fortentwicklung. Sein erstes Werk, der Jason, war eine freie Replik des Apoll von Belvedere. Es ist nicht besser und schlechter, als die späteren: Marmorklar, gefällig in der Form, ohne Wärme, ohne Innerlichkeit. Dann reproduziert er die antiken Götter und Halbgötter, Venus und Apoll, Bacchus und Ganymed, Amor und Psyche. Bald weiß er sich nicht zu retten vor Aufträgen, so daß er nur noch Modelle macht, auf die ihm unsympathische Ausführung in Marmor aber ganz verzichtet. Selbst die Modelle gab er oft nur in kleinem Maßstab und ließ sie von Schülern vergrößern. Wenn er einmal etwas selbst in Marmor ausführt, wie den Adonis oder den Merkur für die Gräfin Variatinska, so wird das als außergewöhnlich bemerkt.

Am glücklichsten ist er in der Nachahmung antiker Reliefs. Ihre Technik war ihm so natürlich als Ausdrucksform, wie den damaligen Malern der Karton. Hier konnte er sich ganz auf den Kontur, auf die schöne Linie beschränken. Da die Archäologen den Parthenonfries als mustergültig erklärt hatten, so zögert er keinen Augenblick, dessen primitive Relieftechnik, den Verzicht auf Raumvertiefung, die Isokephalie, d. h. die gleiche Kopfhöhe aller Figuren, anzunehmen. Er braucht nicht mehr als zwei oder drei Figuren hintereinander darzustellen und so kann er schnell große Flächen mit seinen schön geschwungenen, meist im Profil gegebenen Gestalten bedecken. Als er den Auftrag für den „Alexanderzug“ erhielt, lieferte er in zwei Monaten fünfunddreißig laufende Meter Relief. Zeit zum Nachdenken, zum Durchbilden oder gar zum Modellnehmen blieb dabei überhaupt nicht. Aber sein treffliches antikes Formengedächtnis machte ja auch all das überflüssig. Keinem kam es seltsam vor, daß dieses Werk, bestimmt Napoleons Einzug in Rom zu ehren, nicht etwa siegreiche Franzosen sondern Hellenen wiedergibt. Napoleon bestellte sofort die Ausführung in Marmor. Aber er konnte nicht mehr als Kaiser die Vollendung erleben, so daß Graf Sommariva das Vollendete für seine Villa Carlotta am Comersee erwerben durfte. Eine Marmorreplik kam nach Christiansborg und der Gipsabguß des ersten Entwurfs ins Thorwaldsen-Museum nach Kopenhagen. Gewiß Ehre genug für eine solche Gelegenheitsarbeit.

Überall erbat man seine Hilfe. Als die Schweizer zur Erinnerung an ihre 1792 bei der Verteidigung der Tuilerien gefallenen Landsleute ein Denkmal bei Luzern setzen wollten, schuf Thorwaldsen 1821 jenen so hoch berühmten sterbenden Löwen. Der malerischen Aufstellung und der poetischen Umgebung verdankt er es, daß niemand die Grimassen dieses zoologischen Wundertieres kritisch betrachtet, diesen wehmütigen, bis in den Tod getreuen, mit so viel menschlichen Gefühlen belasteten Löwen, der eher irgend einem Zopfkünstler als dem berühmten Regenerator der hellenischen Plastik anzugehören scheint. Überall, wo er sich um individuelle Ausdrucksformen handelt, tritt eben das Unzulängliche seiner Kunst hervor. Und doch war er überhäuft mit Porträtaufträgen, die reihenweise anfangs zu 100 Dukaten, dann zu 100 Louisdor das Stück erledigt wurden. Kein Monument wurde gesetzt, dessen Ausführung ihm nicht zu gehören schien. Und alle machen auf den flüchtigen Beschauer einen außerordentlich angenehmen Eindruck. Sie sind mit dem sicheren Blick für gute Verhältnisse gebaut und gegliedert, niemals durch übertriebene Bewegung, durch gemütserschütternden seelischen Ausdruck aus dem Gleichgewicht gebracht und man kann heute noch jedem Bildhauer sie als mustergültig in der Proportionierung vorführen. Aber darüber hinaus darf man keine Anforderungen stellen. Die allegorische Dame Sapientia mit ihren steifleinenen Röcken, die am Grabmal Pius' VII. in Rom Wache hält, der Gutenberg in



Fig. 89. Thorwaldsen: Der Löwe von Luzern.

seinen prall anschließenden Trikots und seinem langen Rocke zu Mainz, der gemütliche Kurfürst Maximilian von Bayern in München (1839), sie alle sind nach einem Modell geformt, nur verschieden in Kostüm und Haltung. Indessen sehnte man sich in Kopenhagen danach, die Gegenwart des berühmten Mitbürgers zu genießen. Als er 1819 eintrifft, beginnt er für die dortige Frauenkirche Entwürfe, die ihn religiösen Thematen zuführen. Gewissenhaft wie alles erledigt er sie. Er schafft für das Innere der klassizistischen Basilika jene gewaltige Christusstatue, die in ihrer Aufstellung in der halbdunklen Apsis unter dem antiken Tempelchen so geisterhaft und darum vielleicht so wunderbar wirkt (Fig. 87). Weiterhin stehen vor den zwölf Pfeilern der Kirche die Statuen der zwölf Apostel, die man für Brüder halten könnte, so wenig unterscheiden sie sich nach Form und Temperament. Am Giebel und an der Apsiswand werden Reliefs beigefügt, und von alledem bleibt schließlich nur jener das Taufbecken tragende Engel als wirklich eindrucksvolle Arbeit, der in seiner feierlichen Kälte so steif und zeremoniell kniend das Muschelbecken hält. Kein Wunder, daß die schwärmerischen, Innerlichkeit ersehnenden christlichen Künstler Roms, daß die Nazarener entrüstet gegen ihn ankämpften. Es war mehr als Neid oder Schulfeindschaft, es war das richtige Empfinden, daß hier alles fehlt, was den Romantikern wesentlich für die christliche Kunst erschien, daß nur ein Spiel mit schönen Formen die Menge ergötzte, während die Nazarener für ihre echt empfundenen, aber ungelenk ausgesprochenen Poesien wenig Beifall fanden. Vielleicht auch erbitterte sie das Bewußtsein, daß der große Heide Thorwaldsen mit einer Christusfigur so viel Ruhm einheimste, obwohl sie doch nur eine Replik nach Raffaels Teppichentwurf war.

So tobte um Thorwaldsen der Kampf seiner Verehrer und seiner Feinde. Die ersteren empfingen ihn wie ein übermenschliches Wesen. König Ludwig nahm ihn fürstlich auf, 1838

bringt ihn eine dänische Fregatte mit all seinen Werken nach Kopenhagen, wo durch eine nationale Subskription die Mittel zur Errichtung des Thorwaldsen-Museums gewonnen waren. Wie ein Sieger zieht er in seine Vaterstadt und die Rückreise 1841 nach Rom gleicht einem Triumphzuge. In der ewigen Stadt war er das anerkannte Haupt der Künstlerschaft, ganz besonders der Deutschen. Und er selbst nimmt alles das hin mit dem Gleichmut des bedürfnislosen Naturkindes. Seine Einnahmen wachsen, er selbst lebt sparsam, stets bereit mit Geld, Empfehlungen und künstlerischem Rat jedem zu helfen, still sich freuend an seiner kleinen Sammlung von Altertümern, die jetzt im Thorwaldsen-Museum aufbewahrt wird. Er war als Mensch zweifellos weit bewundernswerter denn als Künstler. Selbst der Tod meinte es gut mit ihm. Ein Herzschlag trifft ihn am 24. März 1844 im Theater zu Kopenhagen, wohin er 1842 zurückgekehrt war. Mit einem Lächeln scheidet er aus dem Leben, das ihn mit Glück überhäufte. Seine Gebeine werden beigesetzt in jenem Ruhmestempel, den die Vaterstadt errichtet hatte.

Vielleicht wäre auch sein Nachruhm besser, wenn man ihn nicht schon bei Lebzeiten über die Maßen gepriesen hätte. Jedenfalls war er ein dekorativ begabter Mann von köstlicher Leichtigkeit des Schaffens und mit einem glücklichen Gefühl für schlichte Schönheit, wie es etwa die pompeianischen Dekorationsmaler besessen haben. Ein Unglück für die Mitwelt aber war es, daß man ihn, den bescheidenen Nachahmer hellenischer Kunst zu einem schöpferischen Heros machen wollte.

Schadow und Thorwaldsen sind die beiden äußersten Flügel der neuklassizistischen deutschen Bildnerschule. Schadow trennt sich erst spät von dem, was er von der Natur gelernt, überredet von den ästhetisch Gebildeten. Thorwaldsen hatte früh gelernt, sein Naturgefühl zu bändigen und nach den Forderungen der Gelehrten abzustimmen. Er hatte alles abgestreift, was an den Geist und die Grazie des Rokoko erinnert, er lebt nur der Imitation hellenischer Antike, die ihm zur zweiten Natur geworden. Was gesund an Schadows Kunst war, klingt vereinzelt nach in Rauch und anderen. Thorwaldsen aber beherrscht die Plastik aller germanischen Stämme, vorab der Engländer, dann der Nordländer, des Benedikt Fogelberg (1787—1854), Herman Freund (1799—1840) und Wilhelm Bissen (1789—1868). Thorwaldsens Vorbild macht sich bei ihnen zunächst in der Vorliebe für antike Göttergestalten bemerkbar. Aber durch die Verhältnisse waren sie gezwungen, auch die nordische Götterwelt zu verkörpern. So stellen sie den Göttervater Odin als Zeus, den Lichtgott Baldur als Apollo, die Walküre als Nike oder Amazone dar. Sie hatten in der klassischen Schule das Gefühl dafür eingebüßt, daß die Ideenwelt des Nordens nicht in der schönen Menschlichkeit hellenischer Götter versinnlicht werden kann, daß sie nicht durch die klassische Formel zum Leben zu erwecken ist. Erst moderne Menschen, wie der Finnländer Sarinen, fanden wieder den richtigen Ausdruck, jene eisige Kälte und hagere Kraft, die Nordlands Göttern und Helden ziemt.

Auch unter den Deutschen hat Thorwaldsen manch getreuen Schüler gehabt, wie den Ridolfo Schadow (1786—1822), den er den Anschauungen seines Vaters Gottfried entfremdete. Dagegen haben seine italienischen Schüler und Mitarbeiter, wie Pietro Tenerani (1789—1869) und Luigi Bienaimé (1795—1878) sich allmählich von dem nordischen Meister abgewandt und der Art des Canova und Bartolini genähert. Schließlich hat doch kein Meister einen so tiefgehenden Einfluß auf alle Künste in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts ausgeübt, als Barthel Thorwaldsen.



Fig. 90. Soane: Die Bank von England in London.

5. Englische Kunst um 1800—1850.

a. Baukunst.

Nicht umsonst hatten die englischen Künstler und Gelehrten am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Führung in der Erforschung der klassischen Kunstdenkmale. Die Freude an den neuerworbenen Kenntnissen verband sich mit dem bisherigen Streben nach repräsentativer Größe. Mit derselben Begeisterung und mit derselben konsequenten Einseitigkeit, mit der einst die strengen palladianischen Formen aufgenommen waren, sucht man nun die griechische Tempelform auch den Bauten aufzuprägen, die nach ihrem Zwecke ganz andere Einkleidung verlangt hätten. Zu den Führern dieser hellenistischen Schule gehört John Soane (1753—1837), ein Schüler von G. Dance d. j. Nach längeren Reisen in Holland und Italien schließt er sich der Reihe der gelehrten Baumeister an, indem er 1778 ein Werk über Tempel und Bäder, 1788 Entwürfe zu Wohnhäusern publiziert. Nur ein größerer Bau von ihm ist erhalten, die Bank von England, als deren Architekt er seit 1788 angestellt war. Der gewaltige Gebäudekomplex sollte nach außen hin möglichst festgeschlossen erscheinen, der Sicherheit halber die Räume nur nach den Höfen hin sich öffnen. Dennoch dekorierte Soane die geschlossenen Außenmauern mit dem Symbol der freiesten Raumöffnung, mit mächtiger korinthischer Säulenordnung. So stark war der Zwang der hellenistischen Suggestion. Da wirkliche Fenster und Türen anzubringen nicht gestattet war, glaubte er sich verpflichtet, wenigstens Scheinfenster zwischen den Säulen zur Belebung der Mauerfläche einzufügen, wodurch noch stärker der Charakter einer Scheindekoration zum Ausdruck kam, noch deutlicher der Widerspruch erkennbar wurde zwischen dem Zweck des Gebäudes und dem Streben, durch Anlehnung an eingeschossige antike Bauten ihm attische Schönheit zu verleihen. Die abge-

rundete Ecke nach Lothbury-Street wurde als Lysikratesdenkmal ausgebildet. Die Säulen waren aber mehr römisch als griechisch detailliert, die Attika bringt sogar noch Muschelmotive. An Stilreinheit läßt somit der Bau manches zu wünschen übrig, aber das Ganze hat doch Individualität. Neben Soane wirkten noch neuklassizistisch James Wyatt (1748—1813), der Erbauer von Trinity-House (1793) und Aspley-House (1828), ferner Thomas Delfort (1757—1834), ein Adam-Schüler, der in Shrewsbury tätig ist.

Seit 1820 etwa beginnt die streng wissenschaftliche Beschäftigung mit der griechischen Baukunst die neuklassizistischen Nachwehen ganz zu beseitigen, aber leider auch die künstlerische Freiheit arg zu hemmen. Die Sorge, echt griechische Antike zu bilden, führt schließlich dazu, daß man berühmte attische Monumente neben- und aufeinander montiert, so gut es eben geht. Der Architekt wird zum Kopisten, der seine künstlerische Begeisterung aus Bibliotheken schöpft, der Neu-Klassizismus wird zum hellenischen Purismus. Natürlich zwingt die Anlehnung an den griechischen Steinbau auch zur Nachbildung in Haustein, oder, da das in den meisten Fällen wegen der Kosten nicht erreichbar ist, zur Nachahmung des Quaderbaues mittels Verputz. Von dem Zwange des Materials befreit, konnte der Baukünstler um so sorgloser jedes beliebige Vorbild imitieren. Typisch für diese hellenistische Kopistenschule sind die Werke von William Inwood (1771—1843), besonders die St. Pancraskirche zu London (1819—1822; Fig. 91). Wie alle evangelischen Kirchen dieser Zeit folgt sie in der Grundform den Emporenkirchen des 18. Jahrhunderts. Die Fassade aber zeigt eine sechssäulige jonische Halle mit Giebel. Darüber steigt der Glockenturm auf, eine Kombination des Turmes der Winde mit dem Lysikratesdenkmal. Dazu fügt Inwood an beiden Seiten als Sakristeien je eine Wiederholung der Karyatidenhalle vom Erechtheion hinzu, die in dieser Verdoppelung und unter Verschlechterung der Verhältnisse geschmacklos erscheinen. Noch unerfreulicher wirkt das Innere mit seiner mächtigen Kassettendecke, den auf dünnen Säulchen ruhenden Emporen, den proportionslosen jonischen Riesensäulen im Chor und der harten Bemalung. Und doch war St. Pancras von größtem Einflusse. Überall entstehen jetzt Kirchen als Kopien hellenischer Vorbilder, zu Kennington und Norwood, St. Mary le bone von Thomas Hardwick (1819), die Allerheiligenkirche von C. Hollis (1821). J. St. Repton, der Erbauer der hellenistischen St. Philippskapelle zu London, errichtet einen Uhrturm wieder nach dem Muster des Lysikratesdenkmals, Rickman und Hutchison erbauen seit 1829 in Birmingham die Thomaskirche mit ihrem quadratischen Glockenturm vor der Fassade, dessen Obergeschoß nach vier Seiten ionische Giebelfronten und darüber eine freie Wiederholung des achtseitigen Turmes der Winde zu Athen zeigt. Die Winkel zu beiden Seiten des Turmes füllt noch je ein Viertelkreis-Portikus von ionischen Säulen. Sie konnten sich gar nicht genug tun in der Zurschaustellung ihrer Antikenkenntnis. Etwas phantasievoller war John Nash (1752—1835), der 1825—1837 die Gartenfassade des Buckingham-Palastes für Georg IV. klassizistisch umbaute, während die Hauptfassade 1846 von Blore im Renaissancestil erneuert wurde. Nash baute Kirchen, wie die Allerseelenkirche zu London (1824), mit ihrem runden Turm, der über zwei korinthischen Ordnungen einen spitzen Dachhelm zeigt, ferner klassische Palastfassaden, Landresidenzen, wie Beau Manor in Loughborough, Geschäftshäuser in Regentstreet, und gibt neben klassischen auch gotische Entwürfe. Er war einer jener geschäftsgewandten Architekten, die es zu allen Zeiten verstanden haben, ihre künstlerischen Wünsche dem Tagesgeschmack unterzuordnen. Neben Henry Holland (1746—1806, baut Carlton-House) und Decimus Burton (1800—1881), dem Künstler des Athenäum zu London, hat Nash bei der Anlage von Regents-Park in den umgebenden Straßen eine Anzahl von Wohnhäusern mit

klassizistischen Fassaden geschmückt, die an die Formen der Gebrüder Adam anknüpfen. Während diese aber noch Ziegelmauern und Hausteingliederungen verwenden, imitiert Nash die Quadern durch Verputz und macht so den Anfang mit jener schwindelhaften Technik, die das ehrliche altenglische Bürgerhaus aus den Städten verdrängte. Selbst die ärmlichste Dreifensterhausfassade erhält jetzt wenigstens ein antikes Kranzgesims und einen kleinen dorischen Portikus an der Haustür. Der Ziegelbau bleibt nur da noch sichtbar, wo man aus Geldmangel sogar den Verputz der Fassade spart. Er wird zu einem Baumaterial zweiten Ranges herabgedrückt.



Fig. 91. Inwood: St. Pancraskirche in London.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1904.

Wie überall, so herrscht auch in England eine Vorliebe für antike Torbauten. Georg IV. läßt durch Nash vor Buckingham-Palace den Konstantinsbogen in Marmor imitieren (Marble Arch, jetzt im Hyde-Park), ferner 1828 am Hyde-Park-Corner von Decimus Burton drei durch ionische Portiken verbundene Durchfahrten anlegen, deren mittlere eine Attika mit Kopien vom Reiterzuge des Parthenonfrieses trägt. Der echt englische Hyde-Park wird möglichst hellenisiert. Die Parkwärter wohnen in griechischen Tempelchen und am Ring wird die bekannte schreckliche Achillesstatue aufgestellt, ein Bronzekoloß von Westmacott.

Allmählich schreitet die neuhellenistische Kunst (Anglo-Grecian Style) aus dem Stadium dilettantischer Nachahmung zu feinerem Erfassen der klassischen Originale fort. Immer häufiger machen die englischen Architekten Studienreisen durch Griechenland und Kleinasien und betei-

ligen sich dort an Ausgrabungen. Die gemachten Funde tragen dazu bei, daß die Kunstsammlungen des British Museum im alten Hause keinen Raum mehr finden und Sir Robert Smirke (1781—1867), der Sohn des Malers Smirke (1752—1845), zum Neubau berufen wird (1823—1845). Er hatte 1808 das jetzt umgebaute Coventgarden-Theatre errichtet, dazu 1825—1829 das Postgebäude von St. Martins-le-grand in London. Das British Museum plante er als mehrstöckigen Bau, der einen Lichthof von etwa 60 : 80 m Grundfläche umschließt. Bei der geringen Erfahrung, die man damals im Museumsbau hatte und bei den gewaltigen Abmessungen (Frontlänge = 112 m), läßt der Bau infolge ermüdender Gleichförmigkeit der Räume und mangelhafter Beleuchtung viel zu wünschen übrig. Smirke hatte seine Kräfte erschöpft in dem Streben, eine wirkungsvolle Riesensäulenhalle vor der Front und den beiden vorspringenden Flügeln aufzuführen, die er dann, da sie bereits fast eine halbe Million Pfund Sterling gekostet, plötzlich und unvermittelt beiderseits abbrechen



Fig. 92. R. Smirke: Das Britische Museum in London.

mußte, und die schließlich außer ihrem idealen keinen anderen Zweck erfüllte, als den dahinter gelegenen Räumen das Licht abzusperren (Fig. 92). Ganz wirkungslos blieb, trotz seiner Größe, das Treppenhaus. Erst Roberts Bruder, Sidney Smirke (1799—1877), baut 1857 die gewaltige Bibliothek in den Lichthof ein, mit ihrem kreisrunden Lesesaal, der durch eine 43 m im Durchmesser und 32 m in der Höhe haltende, ganz in Eisen konstruierte Kuppel überdacht wird. Ein Versuch, dem Material entsprechende Formen zu finden, wurde hierbei nicht gemacht. Eindrucksvoller ist das von William Wilkins (1778—1839) errichtete neue Universitätsgebäude (University-College 1828) in Gowerstreet, mit der einfachen Pilasterordnung über dem Rustika-Untergeschoß und dem stattlichen korinthischen Säulen-Portikus, den eine gutgezeichnete Kuppel überragt. Dagegen war Wilkins bei der Errichtung der Nationalgalerie in London (1832—1838), für die er bei der Konkurrenz den ersten Preis erhalten, nach allen Richtungen hin beschränkt, durch Benutzung alten Baumaterials u. s. w., und trotz aller späteren Umbauten ist der Eindruck der schwächlichen Architektur auf dem riesigen Platze keineswegs befriedigend. Es scheint, als ob dieser Künstler überhaupt nicht anders als in

griechischen Riesensäulenhallen hätte denken können. Mußte doch selbst der Landsitz Grange-house, den er in Hampshire errichtete, sich eine Anlage auf einer Terrasse mit Freitreppen, die Einzwängung in ein Rechteck mit vorgelegten Portiken und Giebeln und eine Krönung mit ringsum laufendem dorischen Gebälk und Kranzgesims gefallen lassen, ein Zwang, der wenigstens bei der frei gelegenen neuen Edinburger Hochschule von Hamilton einer glücklicheren Lösung Platz machte. Der glänzendste hellenistische Säulenhallenbau Englands dieser Zeit ist wohl St. Georges Hall in Liverpool, 420 engl. Fuß lang, 140 Fuß tief (Fig. 93). H. L. Elmes (1814—1847), ein Sohn des Architekten James Elmes (1782—1862), begann 1838 den Bau, den C. R. Cockerell vollendete. Er enthält einen großen Saal für Konzerte und sonstige Festlichkeiten, 50 m lang, 27 m breit und über 24 m hoch, zwei kleinere Säle von gleicher Breite aber halber Höhe sind nördlich und südlich in der Hauptaxe vorgelagert, in denen das Schwurgericht tagt. Endlich schließt sich an der Nordseite ein halbrunder



Fig. 93. Elmes und Cockerell: St. Georges Hall in Liverpool.

Konzertsaal an. Alle diese Räume von so verschiedener Höhe, Form und Bestimmung (es waren noch verschiedene Gerichtszimmer, Garderoben usw. nötig), sind zusammengefaßt durch eine mächtige korinthische Ordnung, teils Säulen, teils Pilaster, mit durchlaufendem Gebälk und einer Attika darüber. Vor der südlichen Schmalseite liegt ein achtsäuliger Portikus mit Giebel. An der Ostseite, als dem Eingang zum Konzertsaal, ist eine Kolonnade von 16 Säulen über einer prächtigen Freitreppe vorgelagert. Dementsprechend mußte, dem unerbittlichen „Gesetze der Symmetrie" folgend, auch an der Westseite eine solche Kolonnade stehen. Aber hier waren einstöckige niedrige Nebenräume vor dem großen Hauptsaal und darüber eine Fensterreihe notwendig geworden. Trotzdem wurden zwölf riesige freistehende Pilaster zwischen Anten aufgepflanzt und darüber Gebälk und Attika durchgeführt. Aber kein Dach ruht darauf. Der ganze Pfeilervorbau ragt ohne Verbindung mit dem Hauptbau als schöne Kulisse, als kostspielige Dekoration frei in die Luft. Dahinter blickt der blaue Himmel wie bei einer römischen Ruine durch, als ein Zeugnis dafür, wie weit der Anglo-Graezismus die Vernunft beim Bauen verachten durfte. Noch andere Opfer mußten dem Stilfanatismus dargebracht werden. Die vorgenannten beiden Gerichtssäle waren so zwischen



Fig. 94. Cockerell: Taylor Institute in Oxford.

höhere Nebenräume eingeschachtelt, daß sie ganz auf Oberlicht angewiesen waren. Dieses Oberlichtdach liegt bedeutend tiefer als die Oberkante der Attika, so daß die Säle gleichsam in einer kastenartigen Versenkung verborgen sind, während zwischen ihnen der große Konzertsaal mit seinem Giebeldach über die Säulenordnung emporsteigt. Nirgends, auch auf dem Kontinente nicht, tritt so kraß die hypnotisierende Wirkung der griechischen Tempelfassade auf den modernen Architekten zutage. Wie geschickt hatte dagegen Schinkel beim Berliner Schauspielhaus verschiedenartige Räume und mehrere Geschosse mit der Tempelfassade kombiniert. Dennoch ist der erste Eindruck des 180 m langen fast fensterlosen Riesenhauses, das auf ansteigendem Terrain über hohen Terrassen und Freitreppen mit seiner Säulen- und Pfeilermasse sich erhebt, wirklich großartig, da die Außenarchitektur auch vortrefflich detailliert ist. Daneben verdient, was Elmes sonst in Liverpool geschaffen, wie der Gerichtshof und anderes kaum Erwähnung.

Wußten einzelne hervorragende Architekten den neuhellenischen Säulenbauten einen Hauch des Persönlichen, einen Anflug von Kraft und Größe zu geben, so steht dem eine ungeheure Menge von Werken kleiner Geister gegenüber, die zwar groß in den Abmessungen, aber kleinlich in der Wirkung, einfach in der Behandlung, aber dafür auch öde und leer sind. So ist die Stadthalle von Birmingham (1832—1850) ein weitläufiger korinthischer Peripteraltempel, dessen Erdgeschoß ein plumper mit rustizierten Rundbogenarkaden geöffneter Mauerwürfel bildet. Er wird gepriesen als das „am meisten symmetrische Gebäude Englands“, ein seltsamer aber für die Intentionen der Erbauer bezeichnender Ehrentitel. Das Gebäude enthält nur einen Saal mit angeblich 7000 Sitzplätzen, dem durch die Säulenhalle möglichst viel Licht entzogen wird. Noch unerfreulicher ist das von G. Basevi 1835 erbaute Fitz William-Museum in Cambridge, mit einem roh detaillierten römisch-korinthischen Portikus an der Fassade und mit einem überladenen, farbig geschmacklosen Treppenhaus.

Der Neuhellenismus hat also in England noch weitere Verbreitung und noch einseitigere Verwendung gefunden als auf dem Kontinent. Hatte man doch in London sogar einen Bahnhof (Euston-Station) nach dem Vorbild des Zeustempels zu Agrigent errichtet. Schließlich mußte man trotz aller Begeisterung doch anerkennen, daß die hellenischen Formen allzuoft in Widerspruch gerieten mit den modernen Bauerfordernissen. Man konnte nicht jedes Haus als eingeschossigen

Säulenbau mit Giebel, nicht alle Fenster und Türen nach dem Erechtheionvorbild gestalten. Selbst Donaldson (1795—1885), der Theoretiker des Hellenismus, der Gründer und Leiter des „Institute of British Architects“, ein fanatischer Antikomane, der die hellenische Baukunst für eine göttliche Offenbarung erklärte, hatte daneben auch den Römer Vitruv als Lehrmeister gelten lassen. Es beginnt allmählich eine freiere Verwendung und Umgestaltung der hellenischen Formen, wie sie Charles Robert Cockerell (1788—1863), der Vollender der St. Georges Hall zu Liverpool, anstrebt. Er hatte 1810—1817 in Italien und Griechenland Studien gemacht, die Ausgrabungen am Athenetempel zu Ägina und am Apollotempel zu Bassä bei Phigaleia geleitet, und darüber sorgfältige Publikationen herausgegeben. Es war natürlich, daß er immer wieder die griechische Baukunst als höchste Erkenntnisquelle rühmte, aber in der Praxis freier anzuwenden suchte. So hat er in London die Hannover-Chapel (1823—1825) mit elegantem Säulenportikus errichtet, dann 1830 das Nationalmonument in Edinburgh begonnen, auch seit 1833 die Bank von England weitergeführt und seit 1847 St. Georges Hall in Liverpool. 1845—1848 machte er an der Taylor Institution zu Oxford den Versuch, riesige ionische Säulen, über denen das Gebälk sich verkröpft, als Träger von Statuen einer palladiesken Architektur vorzusetzen und so dem viergeschossigen Bau möglichst kunstvoll die große antike Säulenordnung umzulegen (Fig. 94). Nebenbei führte Cockerell verschiedene Bankbauten aus, wie z. B. die „London and Westminster Bank“. Ein vielbeschäftigter, aber wenig bedeutender Mitarbeiter Cockerells war Sir W. Tite, der 1842 bis 1844 die neue Fassade der Royal Exchange errichtet, mit ihrem stattlichen Eingangsportikus und einem Turm, der mehr römisch als griechisch ausschaut. Tite glaubte natürlich diesen Mammonstempel durch die antike Tempelfassade adeln zu müssen.

Die Erlösung der englischen Baukunst von der neuhellenistischen Formel gelang erst Sir Charles Barry (1795—1860), wohl dem größten englischen Architekten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Über seinem Hauptwerke, der Errichtung des Parlamentshauses, wird vielfach seine Tätigkeit als Privatbaumeister übersehen, obwohl er gerade hier als ein geschmackvoller, kühn nach neuen Motiven suchender Meister sich bewährt, der nicht im stilvollen Kopieren stecken bleibt. Wer von Trafalgar Square sich zur aristokratischen Pall Mall



Fig. 95. C. Barry: Reformklubhaus in Pall Mall zu London.

wendet, der kann hier die Entwicklung der klassischen Baukunst Londons an der langen Reihe von Klubhäusern studieren. Den Neuhellenismus repräsentiert noch der Athenäumklub von Decimus Burton am Waterloo-Platz mit seiner Vorhalle von toskanischen Doppelsäulen und der als Fries angebrachten Kopie des Parthenonreliefs. Daneben errichtete Charles Barry 1830—1832 den „Travellers Club" in seiner, noch etwas nüchterner italienischer Hochrenaissance. Die Südfront dieses Hauses ist kräftiger behandelt, die drei mittleren Fensterachsen sind ohne Rücksicht auf die heilige Symmetrie eng zusammengerückt. Wie die Balkone des Hauptgeschosses durch konsolartige Träger gestützt, die Fenster teils von Rundbogen über Renaissancepilastern, teils von Rustikaquadern umrahmt werden, das verrät zwar noch oberflächliche Kenntnis der italienischen Vorbilder, aber doch den selbständig suchenden Künstler.



Fig. 96. Barry: Das Parlamentsgebäude in London.

Die Fassade des benachbarten Reformklubhauses (1837) erbaute Barry in Anlehnung an den römischen Palazzo Farnese mit einigen nicht sehr glücklichen Abänderungen (Fig. 95). Man vergleiche aber mit diesen beiden Fassaden die weiterhin folgenden Kopien der Libreria Sansovinos und anderer italienischer Bauten und man wird finden, daß Barrys Hinweis auf die italienische Hochrenaissance reichliche Nachahmung aber keine Verbesserung fand. Auch sein Umbau von Bridgewater-House zeigt eine für jene Zeit überraschend freie Disposition, geschmackvollen Wechsel von Rustika und glatten Quadern. In späteren Entwürfen, die von seinem Sohn in dem Werk „Memoir of Sir Charles Barry" publiziert wurden, zeigt er seine schnell fortschreitende Beherrschung des Renaissancestiles und vor allem seine wahrhaft monumentale Gestaltungskraft, die ihn als Genossen des genialen Semper erscheinen läßt. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß Barry vor Sempers Auftreten in London die Hochrenaissance einbürgerte, wohl unter französischem Einfluß neben direktem italienischen Studien. Die City Art Gallery in Manchester hatte Barry wieder klassisch-hellenistisch bauen müssen,

und dabei bewiesen, daß er auch diese Stilformen beherrschte. Seine Fassade des Londoner Schatzamtes (Treasury, 1850) mit ihrer großen korinthischen Ordnung über dem Sockelgeschoß ist bei aller Einfachheit wirkungsvoller, als die benachbarten Ministerien von Sir Gilbert Scott. Bei dem Bau aber, der Barry vielleicht zur großartigsten Entfaltung seiner Renaissance geführt hätte, bei dem Neubau des englischen Parlamentsgebäudes, mußte er leider sich dem herrschenden Vorurteil beugen — ihn gotisch ausführen (Fig. 96). Immerhin war doch durch Barrys Vorgehen der einseitige Hellenismus überwunden und eine gewisse Freiheit in der Anlehnung an italienische Renaissance gewonnen.

Wie wenig bedeutet aber diese hellenistische und Renaissance-Strömung für das heutige England neben der Wiederbelebung mittelalterlicher Kunst durch die Romantiker! Welche Anregungen gingen von der neuerstandenen gotischen Kunst (Gothic Revival) aus, in der die Wurzeln des modernen englischen Kirchenbaues ebenso wie des heutigen englischen Kunsthandwerks ruhen. Die Begeisterung für englische Gotik war ja schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwacht. Aber was damals unter diesem Namen geschaffen worden, das waren vereinzelte Gebäude, als dekorativer Schmuck in einen englischen Park gesetzt, oder gotische Reminiszenzen an Landschlössern und in den Hallen derselben. Nicht viel ernstlicher war zunächst der Versuch, den 1795 ein reicher Schwärmer namens Beckford mit Hilfe des Architekten James Wyatt (1748—1813) machte, der durch willkürliches Restaurieren der Kathedralen von Lincoln und Salisbury einen so schlechten Leumund genießt. Dieser Wyatt errichtete bei Salisbury das Landhaus „Fonthill-Abbey“ in Form eines Klosters, das freilich wegen seiner allzu dekorativen Bauart teilweise 1807 zusammenbrach, dann aber in soliderem Material wiederhergestellt wurde. Geheimnisvoll wurde Bau und Innenausstattung betrieben und überrascht war alles, als nun ein gotisches Bauwerk in seiner ganzen malerischen Freiheit erstanden war. Mochte auch diese Gotik von Fonthill-Abbey noch dürftig und in den Einzelheiten wunderlich sein. Der Gedanke, einen Landsitz als gotische Abtei zu errichten, von einem achtseitigen Turme überragt, mit zinnengekrönten Mauern, mit Spitzbogenportalen und Maßwerkfenstern, dieser Gedanke war für viele so überwältigend, daß nun in großer Zahl die Landsitze des Adels nach diesem Muster geformt wurden. Auch das königliche Schloß Windsor-Castle wurde durch Sir Jeffrey Wyatville (1766—1840) bei seiner Erneuerung im Jahre 1824—1839 im Charakter eines mittelalterlichen Schlosses wiederhergestellt und macht sogar dank seiner Lage einen bedeutenden Eindruck trotz der schematischen Durchbildung.

Freilich, was in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter dem Zeichen der „Gotik“ gebaut wurde, war noch entsetzlich trocken und mager; Mauerflächen, von schlichten spitzbogigen Fenstern und Türen durchbrochen, durch eine Maßwerkbrüstung mit Fialen oder durch einen Zinnenkranz abgeschlossen, im Innern jene Zimmermannsgotik mit ihren steifen senkrechten Leisten und hölzernem oder gußeisernem Maßwerk. Nur langsam wurden Fortschritte gemacht. Die Unterstützung, welche im Jahre 1818 dem Kirchenbau durch Bewilligung von 20 Millionen Mark und 1824 von 10 Millionen Mark zu teil geworden, war zum größten Teil den hellenisierenden Bauten zugute gekommen. Den gotischen Bauten der Zeit, wie der 1820—1824 von James Savage errichteten St. Lukaskirche in Chelsea merkt man die Entstehung in einer vorwiegend hellenistischen Epoche an. Es ist eine streng symmetrische Emporenkirche mit gradlinig abschließendem Chor und einem Turm über der Eingangshalle, eine Übersetzung der klassizistischen Kirchenanlage ins Gotische, wobei allerdings steinerne Kreuzgewölbe an Stelle der Flachdecken und Tonnengewölbe getreten sind. Und doch ist sie fast die einzige neugotische Kirche jener Zeit von

architektonischer Bedeutung, da die Mehrzahl der von der Kirchenbaukommission mit Staatshilfe errichteten Kulträume ohne Absicht auf künstlerische Wirkung erstellt wurden.

Es fehlte ein Führer, der mit tieferem Verständnis für das Wesen mittelalterlicher Baukunst die Fähigkeit verband, sie populär zu machen. Da erschien 1836 ein kleines Werk, betitelt „Contrasts, a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and the Present Day.“ Die Kupfertafeln desselben stellten auf drastische Weise die mageren Schöpfungen des Neuklassizismus neben die kraftvollen mittelalterlichen Bauten. Der Autor war ein junger Architekt, A. W. Pugin (1812—1852), der Sohn eines Architekturzeichners Augustus Pugin (1762—1832), dem man viel Publikationen über altenglische Gotik verdankt. Auch der junge Pugin offenbarte sich als ein leidenschaftlicher Forscher und Verkünder mittelalterlicher Schönheit, der bis in ihre kleinsten Geheimnisse einzudringen sucht, von der Kathedrale bis zum Kelch und Meßgewand jeden Rest mit Liebe betrachtet, kurz, der vom Geiste der Gotik wirklich einen Hauch verspürte. Als Gehilfe seines Vaters hatte er für dessen Publikationen über englische und französische Gotik zahlreiche Aufnahmen in Kirchen gemacht. Mit scharfem Blick und gutem Gedächtnis begabt, hatte er sich dabei in das Mittelalter eingelebt und für Architekten Detailentwürfe und kunstgewerbliche Zeichnungen geliefert, die korrekter waren als alle bisherigen. Dann baute er auch verschiedene Kirchen, z. B. auf eigene Kosten die zu Ramsgate, eine andere in St. Georges Fields. Dabei war Pugin eine streitbare und leidenschaftliche Natur. Voller Haß gegen die heidnische antike Kunst, von religiöser Begeisterung ebensosehr wie von künstlerischer getrieben, verlangt er eine christliche und englische Baukunst, und tritt, wie manche der Nazarener, in seinem Eifer zum katholischen Glauben über. Er sucht seine Zeitgenossen zu überzeugen, daß kirchliche Kunst nur gotisch sein kann, daß dieser Baustil aber auch auf alle nationalen Profanbauten anwendbar sei. Die Gotik ist ihm die Wahrheit, die Natur, in ihr sieht er Echtheit des Materials, Wahrheit in der Konstruktion, Natürlichkeit in der Ornamentation. Daß er solche Dinge überhaupt begehrte, läßt ihn doch als einen Bahnbrecher, als einen Vorläufer der modernen Anschauungen erscheinen, mochte er sich auch im einzelnen noch so sehr irren. Indessen hatte auch die Forschung das Mittelalter erschlossen. So publizierte John Britton 1807—1827 die Architectural Antiquities of Great Britain, 1814—1835 die Cathedral Antiquities of England. Th. Rickmann (1766—1841) hatte 1817 die Kenntnis der Stilformen vertieft durch sein Werk „An Attempt to discriminate the Styles of English Architecture“. Für die Praxis des Architekten waren von besonderem Werte die Veröffentlichungen von Pugins Vater, die Specimens of Gothic Architecture (1821), die Antiquities of Normandy (1827), Examples of Gothic Architecture (1831), Ornamental Timber Gables und andere, woran auch der Sohn mitgewirkt. Aber erst der jüngere Pugin hat mit seinen Schriften „Protests“ und „True principles of pointed or christian architecture (1841)“ die laue Teilnahme des englischen Volkes zu begeisterter Hingabe an die Gotik gewandelt. In einer Hinsicht war er nicht besser als die Klassizisten. Auch er sah in der Nachahmung, im Kopieren das Heil der Kunst, und Fergusson in seiner History of Modern Architecture betont mit Recht, daß es im Grunde ja ziemlich gleichgültig war, ob das protestantische England des 19. Jahrhunderts mit Smirke attische Bauten oder mit Pugin katholische Kunst des 14. Jahrhunderts kopiert. Beides blieb ein Anheften fremder Formen an zeitgenössische Bedürfnisse. Im Geiste der Alten Eigenes zu schaffen, daran dachten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die wenigsten. Aber es war doch erreicht, daß man in Ehrfurcht zu den alten Bauten emporblickte, daß man statt hellenischer Kunst altenglische studierte, die Ausfallspforte zur Freiheit war geöffnet.

Die beste Unterstützung fanden Pugins Bestrebungen in der gewaltig aufflammenden religiösen Begeisterung, die als Reaktion gegen den Rationalismus des 18. Jahrhunderts seit Beginn des 19. Jahrhunderts überall hervortritt. Sie erschien auch in England im Bunde mit jener romantischen Begeisterung für das Mittelalter, die in Walter Scotts Romanen ihre feinste literarische Blüte zeitigte. Auch in der Staatskirche, das heißt in dem bei uns fälschlich als pars pro toto genommenen hochkirchlichen Zweige derselben, trat seit den dreißiger Jahren ein aus der romantischen Strömung geborenes Streben hervor, den Gottesdienst feierlicher zu gestalten, den Glauben mystisch zu vertiefen und damit die Teilnahme am kirchlichen Leben stärker zu erwecken. Damit kehrte man aber auch zu mittelalterlichen, vorreformatorischen, dem katholischen Kultus verwandten Anschauungen und Formen zurück. Diese von Newman in Oxford inangurierte, von Pusey geleitete Bewegung, der sogenannte Puseyismus, hatte auch die Zurückführung der englischen Sektierer in die Staatskirche erstrebt. Aber je mehr hier äußerer Prunk und rituelle Feier die streng protestantische Auffassung im Gottesdienst verdrängten, um so schärfer wurde die Opposition der breiten Massen des englischen Volkes, um so mehr wurden diese gerade zum Eintritt in die Sekten gedrängt, in denen die evangelische Überlieferung bewahrt blieb. Heute gehört mindestens die Hälfte der englischen Bevölkerung diesen Sekten an.

Doch die besitzenden und einflußreichen Klassen der Bevölkerung blieben der Staatskirche treu, so daß für deren zum Teil höchst luxuriöse Neubauten ungeheuere Geldmittel verfügbar waren. Da auch die Mehrzahl der Architekten von Ruf ausschließlich für diese Gemeinden arbeitet, so kommen sie für die Baugeschichte in erster Linie in Betracht. Diesen fördernden Gründen standen fast ebensoviel hemmende zur Seite. Muthesius in seinem grundlegenden Werke „die neuere kirchliche Baukunst in England“ weist darauf hin, daß die katholisierenden Tendenzen der hochkirchlichen Partei und zugleich der unverhältnismäßige Einfluß des Laienelementes durch die ecclesiological society auf den Staatskirchenbau ungünstig wirkten. Man begnügte sich nicht damit, die Stilformen der mittelalterlichen katholischen Kirchen nachzuahmen, sondern man hielt auch im wesentlichen an deren Grundrißbildung fest. Die protestantische Predigtkirche wurde nicht ausgestaltet — es blieb das den Sektenkirchen überlassen —, sondern an der katholischen, auf Altardienst und Prozessionen berechneten Anlage mit Zähigkeit festgehalten. Dazu kam ein durch die ecclesiological society gepflegter Symbolismus, der gewissen Bauformen, gewissen Proportionen u. s. w. eine heilige Bedeutung beilegte, und damit ihre Anwendung am Bau erzwang, auch wo sie aus künstlerischen und technischen Gründen unerwünscht waren. Erst die modernen Architekten beginnen sich von diesem Zwange zu lösen.

All das mindert nicht im geringsten Pugins Verdienst. Er wirkte nicht nur durch Bild und Schrift anfeuernd, auch seine eigenen Kirchenbauten waren von einer der Zeit vorauseilenden Reife. Sie gingen zurück auf die kleinen englischen Pfarrkirchen der Spätgotik mit ihrer schlichten aber oft so malerischen Gestaltung, ihrer dreischiffigen (zuweilen auch zweischiffigen) basilikalen Anlage ohne Emporen, ihrem offenen Dachstuhl, ihrem tiefen, gradlinig schließenden Chor, der meist durch hohes Holzgitterwerk (die Chorschranken) vom Gemeideraum abgetrennt ist. Der Turm steht in der Regel vor der Front des Mittelschiffes, wobei der Haupteingang nicht durch ihn hindurchführt, sondern in eine seitlich angebaute Vorhalle verlegt wird.

Die nächste Folge von Pugins Auftreten war ein ungeheuerer Eifer in der Nachbildung englischer Perpendikulargotik. Immer noch erschienen weitere Publikationen, darunter 1847

die „**parish churches** (Pfarrkirchen)“ der Gebrüder Brandon, 1848 die **Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland** von Billings und andere mehr, die von den Neugotikern ebenso sorglos geplündert wurden, wie Stuart und Revetts attische Antiquitäten von den Inwood und Genossen. Muthesius führt dazu eine Reihe von Beispielen an. Er zeigt, daß z. B. Hadfield und Weightman für ihre Johanneskirche in Salford bei Manchester den Turm von der Kirche in Newark, das Langhaus von Howden, den Chor von Selby sogar

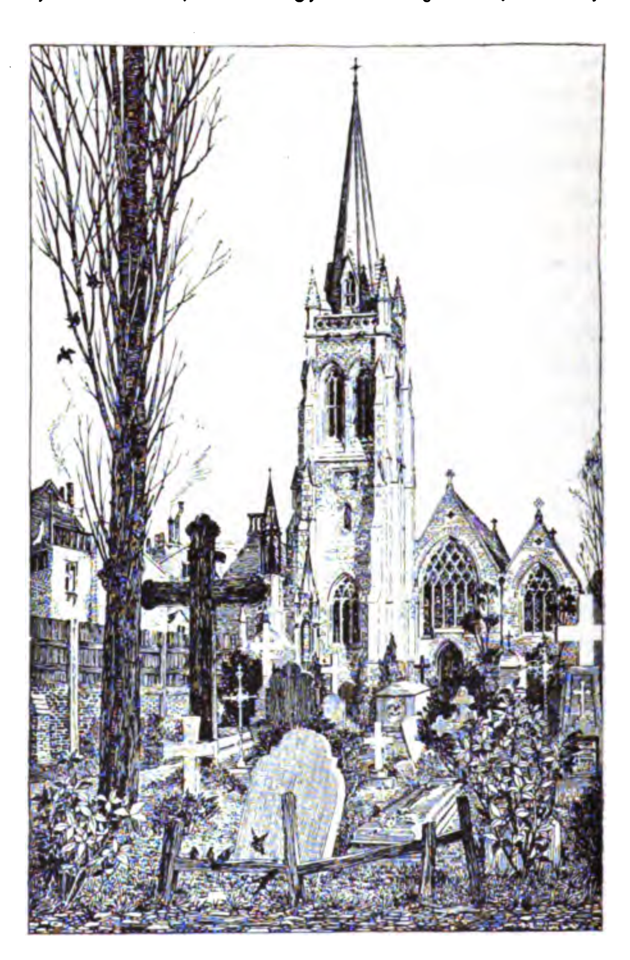


Fig. 97. Pugin: Kirche in Fulham zu London.
Nach dem Werke Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England.
Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin.

genau im gleichen Maßstabe benutzen. Muthesius weist aber auch darauf hin, daß diese Zeit des Kopierens die natürliche Vorbereitung für die freiere Handhabung der mittelalterlichen Formen bildete.

Pugin hatte die Gotik nicht nur zum alleinseligmachenden kirchlichen Baustil erhoben, sondern auch für Profanbauten als maßgebenden Baustil erklärt. Als daher nach dem Brande von 1834 ein neues Parlamentsgebäude am Themseufer erstehen sollte, mußte Sir Charles Barry, der Sieger in der Konkurrenz von 1836, es gotisch bauen, wie man entschuldigend bemerkte, um es in Harmonie mit der daneben liegenden Westminsterabtei

zu bringen. Als ob nicht neben diesem ausgedehnten gotischen Bau ein in anderem Stil gehaltener viel wirkungsvoller gewesen wäre, als ob die beiden sich dadurch nicht gegenseitig gehoben hätten. Aber die Kunstgelehrten verlangten es, und so mußte für diese trotz Wollsack und Perücke höchst moderne parlamentarische Institution ein Haus geschaffen werden, an dem alles, bis ins kleinste hinein, mittelalterlich gebildet war. Pugin wachte mit rastlosen Eifer darüber, daß die Statuen der neueren englischen Fürsten in das mittelalterliche Trikot gehüllt wurden. Barry hatte für den riesig ausgedehnten Bau einen verhältnismäßig klaren und regelmäßigen Grundriß geschaffen, nur nach der Westminster-Abtei hin war eine gewisse Abwechselung in die Baugruppe gebracht. Nach der



Fig. 98. Barry und Pugin: Sitzungssaal im Parlamentsgebäude zu London.

Themseseite ist die endlos lange Front von einer unerquicklichen Gleichmäßigkeit, die man für absolut notwendig hielt. Hatte man es ihm doch schon verdacht, daß er, um diese schreckliche Steinmasse einigermaßen zu beleben, die drei Türme verschieden in den Abmessungen und im Aufbau gestaltete und sie unsymmetrisch über das Bauterrain verteilte, obgleich er ganz richtig darauf hinweisen konnte, daß der große Zentralturm den Anforderungen an einen ruhigen dominierenden Mittelpunkt völlig genügte. So wurde Barry zum Teil gegen seinen Willen zu einer Monotonie gezwungen, die verstärkt wird durch die strenge Durchführung des Perpendikularstils, durch die unablässige Wiederholung der gleichen Fensterformen, der gleichen Stockwerkhöhe ringsum. Im Innern war über dem Streben nach symmetrischer Verteilung der Räume wieder zu wenig Bedacht genommen auf die spezielle Bestimmung der einzelnen Zimmer, die oft mehr als Reitsäle oder Bethäuser, denn als Sitzungszimmer und Diensträume geeignet sind und an Überladung mit Architekturmotiven kranken.

Barry fand für die Durchführung der Einzelformen des erst 1868 vollendeten Baues einen Helfer in Pugin, der anspruchslos sich unterordnete und die ganze Fülle seiner Kenntnisse in den Dienst des großen nationalen Unternehmens stellte. Mit seiner unerschöpflichen Gestaltungskraft, seinen reichen antiquarischen und handwerkstechnischen Kenntnissen wußte er dem Inneren bis zu einem gewissen Grade einen Charakter des Altertümlichen, des Stilechten zu geben, der uns für jene Zeit in Erstaunen versetzt. In der Vortrefflichkeit und Gediegenheit des Materials und der Arbeit, der Schnitzereien, Fliesen, Verglasungen u. s. w. ist Pugin der unmittelbare Vorläufer von Morris und damit des modernen englischen Kunsthandwerks. Nur fehlte ihm die Erkenntnis der Grenzen zwischen Baukunst und Innendekoration. Zuweilen tritt wohl auch eine gewisse Dissonanz zwischen Barry und Pugin hervor. Barry hatte ja gelegentlich ein paar gotische Kirchen und 1833 mit Pugins Beihilfe in Birmingham eine spätgotische Schule (Grammar School) errichtet. Aber Gotiker wurde er damit doch nicht. Er hatte mehr Anlage zu einem modernen Inigo Jones oder Wren, wie auch der Aufbau des Parlamentshauses durchaus Renaissanceempfindung verrät. Barry hat das Gebäude in großem Stile gegliedert, aber die perpendikularen Details sind von Pugin in kleinerem Maßstabe empfunden. Was an einer Kollege-Chapel reich und lebhaft gewirkt hätte, das bleibt an diesem Riesenbau bei steter Wiederholung matt und leblos. Trotz alledem wird man auch heute noch Barrys architektonischem Können bei Bewältigung dieser riesigen Baumassen ebensowenig seine Bewunderung versagen, wie Pugins Verdiensten um die Ausführung. Das Parlamentsgebäude, dessen erster Teil 1840—1847, dessen zweiter Teil (House of Commons) 1848—1852 errichtet wurde, bildet zweifellos einen imposanten Abschluß der englischen Baukunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

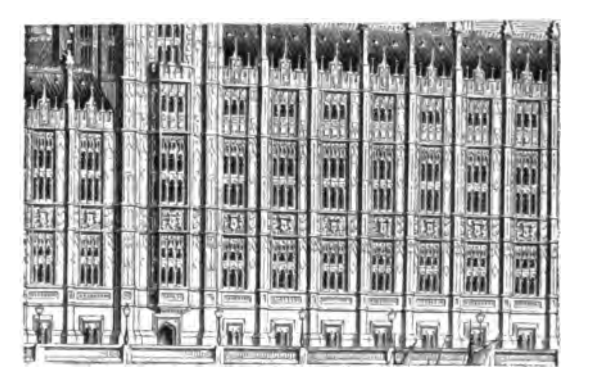


Fig. 99. Detail vom Parlamentshaus in London.

b. Malerei und Bildhauerei.

Es ist für den kontinentalen Beschauer schwierig, sich in die Eigentümlichkeiten der englischen Kunst, besonders der englischen Malerei einzuleben. Das ist fast übereinstimmend das Urteil der älteren Geschichtsschreiber. Zunächst ist die Kunstauffassung, überhaupt die Denk- und Fühlweise des Volksstammes in vielen Punkten verschieden von französischer, deutscher oder italienischer. Dann sind die Verhältnisse, unter denen der Künstler schafft, ganz anders geartet. Gering ist der Einfluß des Staates und der Kirche auf die Kunst, gering das Bedürfnis nach Altarbildern und

monumentalen Dekorationen der Königlichen Paläste. Maßgebend ist nicht das größere Publikum, sondern die wenigen Wohlhabenden, die Kunstpflege als Ehrensache betrachten, häufig auch nur als eine Art Sport. So ist die englische Malerei persönlicher, intimer und nationaler als die kontinentale, freier von Schuleinflüssen und von staatlich genehmigten Schulansichten, auf der anderen Seite technisch sehr ungleichmäßig entwickelt. Die starke Individualität, die Willkürlichkeit des Einzelnen, das ausgeprägte Streben unabhängig zu schaffen, läßt eine Gliederung nach Schulen oder gar nach lokalen Künstlergruppen kaum zu, wenigstens nicht für die erste Hälfte des Jahrhunderts. Dagegen zeigt sich das Streben, eine Moderichtung oder ein Mode gewordenes Motiv zu Tode zu hetzen, in England noch stärker als auf dem Kontinent. Semper bemerkt einmal sehr richtig, daß bei der die Briten auszeichnenden Bravour in der Verfolgung einer einmal eingeschlagenen Direktion dieselbe in großartiger Weise zur Anwendung kommt, aber auch zu kolossalen Übertreibungen führt. Das wird begünstigt durch die starke Konkurrenz der Künstler infolge der Zentralisation des englischen Kunstlebens. Denn fast ausnahmslos beeilen sich die Künstler nach London zu gelangen und dort unter dem Schutze des Hochadels zu schaffen. Der Sammelpunkt war hier die 1768 begründete Royal Academy, deren erster Präsident Reynolds war. Für den englischen Künstler gab es nun neben dem Wunsche Geld zu verdienen nur noch den einen, Mitglied dieser anerkannten Körperschaft zu werden, seinem Namen die Buchstaben R. A. (Mitglied der Akademie), wenn möglich aber P. R. A. (Präsident der Royal Academy) hinzufügen zu können. Die königliche Akademie hat darum mehr als in anderen Ländern die Blüte der Künstlerschaft in sich vereinigt.

Die insulare Abgeschlossenheit war für die englische Kunst von hohem Wert. Die heftigen Erschütterungen, unter denen Europa in der Revolutionszeit und der napoleonischen Ära litt, und die sich auch den Künstlern so fühlbar machten, berührten England wenig. Der Klassizismus sowie die einseitig lyrische Romantik gewannen nicht den Einfluß, wie in Deutschland und Frankreich. Ein gesunder Sinn herrschte vor nnd ließ die Künstler nicht allzuweit von der Natur abirren. Dabei blieb die malerische Kultur feiner, als auf dem Kontinent, weil es keine so plötzliche Unterbrechung der Tradition gab. Man knüpfte unmittelbar an die großen Meister des 18. Jahrhunderts an. So hatte Reynolds für die Porträts vornehmer Persönlichkeiten einen „Rekord“ geschaffen, den auf lange Zeit hinaus die Nachfolger nicht brechen konnten. Am ersten gelang dies dem Sir Thomas Lawrence (1769—1830), schon seit 1790 der anerkannte Modemaler von London, dann seit dem Pariser Aufenthalt (1814) und seit dem Aachener Kongreß (1818) neben dem Franzosen Gérard der vielumworbene Porträtkünstler der vornehmen Welt ganz Europas. Mit Gérard hatte er die etwas polierte, elegante Malweise gemein. Hinter Reynolds und Gainsborough steht er zurück in der Breite und Weichheit malerischer Behandlung, in der Schönheit des Gesamttones. Aber er malt immer noch pompös, mit Säulen und Draperien im Hintergrund, berücksichtigt sorgfältig alle Vorzüge der Uniformen oder Damentoiletten, läßt Krönungsmäntel würdevoll um Herrscherschultern wallen und weiß mit der Andacht eines Oberzeremonienmeisters alle Embleme der Würde und des Ranges, alle Züge der Modeschönheit zur Geltung zu bringen, auch den schwerfälligsten Gestalten die wünschenswerte Eleganz, eine hofmännische Glätte und Biegsamkeit zu verleihen. Dabei strebte er auch nach koloristischem Ruhme. Sein berühmter „Roter Knabe“ (red boy) entstand im Wetteifer mit Gainsboroughs blue boy. Dieser kleine Master Lambton, der so sentimental träumerisch auf den Klippen am Meere Platz genommen und mit der Grazie eines voll-

endeten Schauspielers posiert, bildete das Entzücken aller, weil er glatter und härter gemalt war als das nachgeahmte Vorbild. In der Zeichnung übertreibt Lawrence, um seinen Modellen erheuchelte Vorzüge zu verschaffen, ihnen höchste Lebendigkeit trotz würdevoller Haltung zu geben, durch blitzende Augen, leicht geöffneten, verbindlich lächelnden Mund, bedeutungsvolle Pose und anmutige Haltung Frische und Leben zu verleihen. Ohne Zweifel ein reich begabter Darsteller, geht er ganz auf in dem Gedanken, die Wünsche seines aristokratischen Publikums in allen Äußerlichkeiten zu befriedigen. Delacroix nannte ihn noch 1858 einen Mann der Grazie, ausgenommen — wenn man seine Bilder kritisierte.



Fig. 100. Lawrence: Miß Caroline.

Die Porträtmalerei, durch Sir Martin Shee (1770—1850), William Owens (1769—1825), John Jackson (1778—1831) und andere vertreten, blieb in England die bevorzugte Kunst. Auch sonst spürt man, daß der englische Maler für den kleinen Kreis aristokratischer Kunstfreunde schafft, die nicht so sehr durch philosophische Tiefe ihrer Bildung, als durch eine mehr oberflächliche Kenntnis von Geschichte und Literatur glänzen. Das schwerfällige deutsche Kartonhistorienbild, das die höchsten Anforderungen an die philosophische, aber sehr geringe an die künstlerische Bildung stellt, findet hier zunächst keinen Raum. Aber aus der Weltgeschichte, der Bibel und den Dichtern werden bekannte Vorgänge mehr genrehaft und mit einem Anflug von Realismus in Szene gesetzt. Von großem Einfluß ist die Boydellsche Shakespeare-Galerie, für die viele namhafte Künstler tätig sind



Fig. 101. Etty: „Jugend im Vorschiff und Freude am Steuer".

und die auch auf die kontinentale Historienmalerei Einfluß hatte. Sie spielt für England etwa die Rolle, wie die Gloire-Galerie zu Versailles für Frankreich, dient einer theatralischen Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse. So ernst und gedankenschwer, so weihevoll wie unsere deutschen Historienmaler gebärden sich die englischen nicht. Sie glauben nicht, die Welt erschüttert zu haben, wenn sie vor Hamlet den Geist erscheinen oder König Richard mit wilder Gebärde nach seinem Rosse rufen lassen. Sie streben weniger nach dem Erhabenen

und absolut Idealen als nach dem Interessanten im Sinne der Bühne. Sie wollen weniger den Geist der Zeiten malen, als die reale Körperlichkeit. So hatten schon Benjamin West, John Copley und später John Opie die Geschichtsmalerei betrieben. Nur das koloristische Element hatte gefehlt, dem die junge französische Schule ihren Aufschwung verdankte. In England kam es zur Geltung durch William Etty (1787—1849). Er strebte nach dem Ruhm, als ein neuer Rubens die englische Schule durch koloristische Künste zu reformieren. Der Freigebigkeit eines Onkels verdankte er es, daß er 1806 nach London wandern konnte, um dort auf der Akademie seine Studien zu beginnen. Sein höchster Wunsch, Schüler von Lawrence zu werden, wurde durch jenen Onkel erfüllt, der das Lehrgeld von 100 Guineen für ein Jahr zahlte, ohne daß der Lehrmeister um Etty sich viel gekümmert hätte. So blieb er wieder auf eigene Kraft angewiesen und auf seinen malerischen Blick, der ihn zur Darstellung in Farben statt in gefärbter Zeichnung führt. Wie Rubens will er die Schönheit leuchtenden Fleisches, den Glanz rauschender Gewänder malen. Und nachdem er 1822 in Venedig, das er als Wiege der Farbe bezeichnet, sich in seinem malerischen Glaubensbekenntnis gestärkt, kehrt er nach London zurück, um historisch-romantische Gestalten zu verewigen. Merkwürdig verband sich in diesem malerisch stark veranlagten Künstler, der sogar den großen französischen Koloristen Delacroix beeinflußte, das Reflektierende seiner Zeit mit der natürlichen künstlerischen Anlage. Während er die prüde englische Gesellschaft durch seine saftigen nackten Frauengestalten entrüstete, war er der Meinung, Moral mit seinen Werken zu predigen. Seine „Judith (1831)“ sollte den Patriotismus und die Aufopferung für das Vaterland, der „Odysseus bei den Sirenen“ die Selbstbeherrschung, seine „Jeanne d'Arc“ die Religion stärken. Aber sein Verdienst bleibt immer, daß er unter so viel Illustratoren in Öl ein Maler war. Auch die besseren unter den Historienmalern ragen nicht an ihn heran, weder William Hilton (1786—1839), der die alten Venezianer studierte, noch Benjamin Haydon (1785—1846). Hochstrebend war auch John Martin (1789—1854), der phantastische Rekonstruktionen altorientalischer Städte entwarf, um sie dann in seinen Bildern in Rauch und Flammen aufgehen zu lassen, etwa in dem romantischen Stile, den Viktor Hugo oder Doré später kultiviert. Er verdarb nur durch die braunschwarze nüancenlose Farbe den phantastischen Effekt seiner „Zerstörung von Babylon (1819)“, des „Belsazarfestes (1821)“, des „Unterganges von Herkulanum (1822)“ und des „Falles von Ninive (1828)“. Andere, die Historienmalerei mehr in kontinentaler Auffassung betrieben, standen auch meist in direkter Schulabhängigkeit von französischer oder deutscher Kunst. So der Kunstgelehrte und Maler Charles Lock Eastlake (1793—1865), der durch seine intime Kenntnis italienischer Meister vor jeder Trivialität des Pinsels bewahrt blieb, ferner Edward Armitage (1817—1896), der Schüler von Delaroche und sein Mitarbeiter am Hémicycle, der in Italien herangebildete Charles West Cope (1811—1890) oder der in München erzogene William Cave Thomas (1820—1877). Schließlich wurde doch die Historienbilderwut vom Kontinent auch nach England eingeschleppt. In Stadthäusern und Ministerien suchte man nach leeren Wänden, der Bau des Parlamentshauses gab willkommenen Anlaß zur Ausschreibung von Konkurrenzen, in denen Schnellmaler wie Daniel Maclise triumphierten.

Besonderen Anteil fanden in England die Genremaler. Man liebte muntere Erzählungen, an die Karikatur streifende Typik. Die Farbe spielte wie in der deutschen Kunst kaum eine Rolle, obschon sie leichter und flüssiger war, in Licht- und Schattenverteilung immer das Studium der alten Meister verriet. Es gab eine große Reihe von Künstlern, die das Alltagsleben frisch, liebenswürdig und humorvoll ohne literarische Vermittelung betrachteten.



Fig. 102. Wilkie: Der blinde Fiedler. London, National-Gallery.

So wie später eine gewisse Gruppe der Düsseldorfer Maler, dichteten sie selbst Geschichten aus dem Leben der „Kleinen Leute", der Kinder, des Volkes, gefällige Situationen, lustige Szenen. Der heiterste, vielseitigste und gewandteste dieser Künstler war Sir David Wilkie (1785—1841), ein Bauernsohn, der schon mit vierzehn Jahren auf der Edinburgher Akademie den Pinsel führen lernte. Nachdem er dort genugsam klassische Vorbilder und Akte kopiert hatte, kehrt er in sein Heimatsdorf Cults zurück, entzückt von dem ländlich heiteren und harmlosen Treiben jener biederen Landbewohner, die er im Stile der Teniers, Ostade oder Brouwer zu malen und vorzüglich zu zeichnen bestrebt ist. Mit seinem „Jahrmarkt von Pittlessie", den „Dorfpolitikern (1806)", dem „blinden Geiger" beginnt er jene lange Reihe von Genrebildern, in denen die profane Neugierde und Schaulust der Menge Befriedigung findet. Die lockenden Titel: „Der abgeschnittene Finger", „Der Empfehlungsbrief", „Der Hase an der Mauer" sind für die Neugierde eines Jahrmarktpublikums erdacht. Zwischen 1811 und 1825 machte Wilkie damit in England ebenso Epoche, wie auf dem Kontinent die Belisar, Romeo und Faust oder die Helden der Antike und des Alten Testaments. Da wurden vom hartherzigen Pächter brave Bauern durch Pfändung um ihre letzte Habe gebracht, bei der Testamentseröffnung die reichen Erben gräßlich enttäuscht und die Armen merkwürdig bevorzugt, während das Bildnis des hochherzigen Verstorbenen zufrieden lächelnd auf die Szene herabschaut. Längst ehe auf dem Kontinent diese ganze Richtung zur Blüte kam, hatte Wilkie schon die dankbarsten Themata erschöpft, und durch Stahlstiche war dafür gesorgt, daß sie auf dem Festlande Schule machten. Nach einer großen Reise, die den Meister 1825 durch Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien führte und ihn mit den großen Koloristen der alten Schule bekannt machte, vollzieht sich in ihm eine bedeutsame Wandlung. Bisher hatte er



Fig. 103. Leslie: Onkel Tobias und die Witwe Wadman.

mit glücklicher Unbefangenheit in das Leben seines Volkes gegriffen, hatte er unbekümmert um alle monumentale Kunst mit gutem Humor und harmlosem Spott behaglich das Alltägliche geschildert. Durch den Anblick dessen, was auf dem Kontinent als „große und wahre Kunst“ galt, wurde er an sich selbst irre. Er fühlte sich verpflichtet, statt der holländischen Kleinmeister nun Murillo, Rembrandt, Frans Hals nachzuahmen, statt der ihm vertrauten Nachbarn und Volksgenossen die von der Dichtung verherrlichten romantischen Gestalten der Ritter und Mönche, der Briganten und Schmuggler zu malen, auch in das historische Gebiet hinüberzustreifen. Während nun diese Epoche seines Schaffens früher sehr einseitig verurteilt wurde, rühmt man sie neuerdings etwas übertreibend als malerische Glanzperiode. Immerhin erzielte Wilkie mit der Darstellung von Knox, der vor den Lords predigt, 1832 einen großen Erfolg. Dann besucht er 1840 den Orient, um auf der Heimreise kurz vor Gibraltar 1841 ein Seemannsgrab im Mittelländischen Meere zu finden.

An Wilkie knüpft die große Schar der „Genremaler“ an, die seine Motive zu Tode hetzen. So der in seinen Lebensschicksalen ihm verwandte William Collins (1788—1847). Auch er hatte mit harmlosen Bildern, wie „Der kleine Pfeifer“, „Der Verkauf des Lieblingslammes (1813)“, mit Szenen aus dem Leben der Fischer und der Landleute Erfolg gehabt. Seine spielenden Kinder (as happy as a king, 1836) und anderes machten ihn berühmt, und auch eine Reise nach Paris (1817) und nach Belgien (1828) störten ihn nicht auf seinem Wege. Aber das Gefühl, daß er sich selbst ausgegeben, veranlaßte ihn 1836 noch zu einer Reise nach Italien und vier Jahre später nach Deutschland, schließlich sogar nach Island, und seitdem begann er den „zwölfjährigen Christus im Tempel (1840)“, „Die Jünger von Emaus (1841)“ und andere biblische Themata zu malen, zu deren Bewältigung ihm die malerischen Qualitäten fehlten. Viele dieser volkstümlichen Genremaler in England begannen als Illustratoren von Kinder- oder Volksbüchern, so William Mulready (1786—1863), Thomas Uwins (1782 bis 1857), dessen „Weinernte in der Gironde“ als Frucht einer südfranzösischen Reise ihn berühmt machte, Thomas Webster (1800—1886), der Schulbuben und Schulstuben als Spezialität kultivierte. Charles Robert Leslie (1794—1859) hatte vielleicht noch von seiner

Lehrzeit im Buchhändlerladen her ein starkes literarisches Interesse sich bewahrt. 1811 war er in London Schüler der Akademie geworden, seitdem illustriert er fleißig in Ölgemälden die englischen Dichter und Historiker, malt „Sir Roger of Coverleys Kirchgang (1819)", „Das Maifest unter Königin Elisabeth (1821)" und anderes. Er stand also den romantischen Historienmalern nahe, vor denen er sich auszeichnet durch die außerordentliche Frische der Beobachtung. Das bezeugt uns sein Hauptwerk „Der Onkel Tobias und die Witwe Wadman" (nach Tristram Shandy, 1831; Fig. 103). Es ist bei aller Einfachheit der Handlung so außerordentlich lebendig, so etwas übervoll von seelischer Empfindung, daß man auf den ersten Blick es glaubt, daß ein paar berühmte Schauspieler die Szene ihm vorgemimt haben. Diese angenehme junge Witwe, die so unschuldsvoll zum Onkel Tobias ihr süßes Gesichtchen hinwendet, und dieser brave Onkel Tobby, der so scheinbar gleichgültig und ungerührt gespannt im Auge der jungen Frau das Stäubchen sucht, sieht man sie nicht gerne? Sind sie nicht recht ergötzlich? Ich weiß, das ist keine ernste Kunst. Aber — muß es nicht auch solche Kunst geben, die den flüchtigen Augenblick der Bühnenwirkung festhält, und so dem Mimen Kränze flicht? Ihr Fehler ist wohl, daß sie gerade den flüchtigen Augenblick versteinert, daß auf die Dauer der Anblick des Onkel Tobby ermüdet, der nur schnell als lebendes Bild vorüberziehen sollte. Auch nach der Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in Amerika illustriert Leslie in den vierziger Jahren seinen Shakespeare, Cervantes, Goldsmith u. s. w. mit immer gleich bleibendem Ruhme und Erfolg. Genau in seinen Bahnen wandelt auch Gilbert Stuart Newton (1795—1835), der mit Leslie schon 1817 in Italien einen Freundschaftsbund geschlossen hatte und seit 1823, seit er seinen „Don Quixote im Studierzimmer" ausgestellt, mit Erzählungen aus dem Vicar of Wackefield, aus Shakespeare und Yoricks sentimentaler Reise auftrat, bis er in seinen letzten Lebensjahren durch ein Nervenleiden ins Irrenhaus zu Chelsea getrieben wurde. Schotte, wie Wilkie, war auch Sir William Allan (1782 bis 1850), Schüler von Opie, der westasiatisches Steppenleben, später auch schottische Geschichte behandelt. Wiederum sein Schüler war Thomas Faed (geb. 1826), bekannt durch seine schottischen Hochlandbilder.



Fig. 104. Landseer: Hund.

Diese englischen Genremaler gehen nicht nur zeitlich den kontinentalen voraus, sie übertreffen auch die Mehrzahl derselben an Schärfe der psychischen Darstellung und sind ihnen mindestens ebenbürtig in Korrektheit der Zeichnung. Man verlangt nicht mehr

von ihnen, als daß sie, wie der Schauspieler auf der Bühne, einen Moment aus dem Leben vortäuschen, man ist glücklich, wenn sie Stimmung und Gefühl drastisch zum Ausdruck bringen. Dasselbe Ziel verfolgt auch der größte Tiermaler der Epoche, Edwin Landseer (1802—1873), der schon mit dreizehn Jahren die Akademie bezogen hatte. Mit höchstem Fleiße studiert er jede Tiergattung, seziert sogar einen Löwen. Er malt nicht nur die Königin und den Prinzregenten, sondern auch ihre Pferde und Hunde, das Wild ihrer Parks und Jagdgründe, und die reißenden Tiere der Menagerie (Fig. 104). Wohl kennt er sehr genau die Form und die Bewegung der Tiere, aber sie genügt ihm nicht. Er will auch in jedem Hundeauge den treuen Blick, in jedem Löwenkopf den Ausdruck der Großmut, in jedem Reh die zitternde Scheu wiedergeben. Seine Tiere würden ihm nicht der künstlerischen Darstellung wert erscheinen, wenn sie nicht zugleich schauspielerten, nicht auch Interpreten menschlicher Empfindungen wären. Doch fanden neben diesem Novellisten der Tierwelt auch die Tierporträtmaler im sportfreundlichen England reichlichen Lohn, besonders die Darsteller von Pferden und Hunden und die Maler von Rennbildern. Nur einer verstand es, Leben und Schönheit der Farbe in der Tierwelt so zu empfinden, wie einst Rubens oder wie später Delacroix. Das war James Ward (1769—1859).

Vor allem kam aber in England die Landschaftsmalerei zu so hoher Selbständigkeit, daß sie alle anderen Zweige der englischen Malerei überragte.

Schon im 18. Jahrhundert hatten die englischen Dichter die Reize der Heimat gepriesen. Der dadurch geweckten nationalen Teilnahme hatten im Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganze Folge von Prachtwerken Rechnung getragen, die malerisch und romantisch aufgefaßte Landschaften in Radierung, Stahlstich oder Lithographie wiedergaben und damit den Kontinent beeinflußten. Die Maler waren verliebt in diese friedlichen, von Gesundheit strotzenden Täler, in diese weiten saftigen Wiesengründe, in die üppig belaubten Baumriesen, in die sanftgeschwungenen Hügel, die kleinen Seen und munteren Bäche, in all diese gesunde Natur, die dank dem englischen Seeklima Frische und Kraft atmet. Und sie waren zufrieden, in allgemeinen Zügen sie wiederzugeben, ohne malerische Finessen, ohne koloristische Kunststücke. Die verwandte holländische Landschaft war vorbildlich, mit ihrer Freude am Einfachen und Ungekünstelten, mit ihren so natürlich komponierten Bildern. Eine Hütte unter hochbelaubten Bäumen, darüber hinaus der Blick auf Wiesen oder Felder, von Wäldern oder Hügeln umsäumt, in bräunlichen weichen Tönen gemalt, war das beliebteste Motiv. Wilsons großkomponierte, aber gekünstelt klassizierende Bilder wurden durch sie verdrängt. Aber sie lebten noch einmal in verbesserter Form auf in einzelnen Arbeiten des Sir Augustus Wall Callcott (1779—1844), den man auch den „englischen Claude“ nannte und vor allem in den Jugendarbeiten Turners.

Im Ausgang des 18. Jahrhunderts hatte Gainsborough zuerst die natürliche Landschaftsdarstellung der Zopfzeit vertreten, während ein paar eingewanderte deutsche Maler, wie Johann Zoffany (1733—1810) aus Frankfurt a. M. und Philipp Jakob Lauterburg (Loutherbourgh, 1740—1812, aus dem Elsaß) völlig in der Nachahmung der Holländer verharrten. Daneben wirkt im Anschluß an Gainsborough schon George Morland (1763—1804), ein liederlicher Geselle, aber vortrefflicher Maler. Liest man seine Lebensgeschichte, so wird man an die schlimmsten holländischen Maleranekdoten erinnert: Faul und trunksüchtig, zu Exzessen geneigt, ein Stammgast im Schuldgefängnis, lebt er in schmutziger elender Hütte inmitten von Haustieren und Federvieh wie ein Bauer. So malt er auch seine Umgebung, die er in all ihrer Urwüchsigkeit zärtlich liebt, diese verfallenen Hütten und struppigen Karrengäule,

denen er doch einen Schimmer von malerischer Eleganz verleiht. Auch John Crome (1769—1821), „Old Crome“ genannt, geht nicht hinaus über den engen Rahmen seiner Heimat. Ein armer Weberssohn, lebt er in Norwich und gründet 1805 mit gleichgesinnten Seelen einen Künstlerverein, die vielgenannte Schule von Norwich, der auch Robert Ladbrooke (1770—1842), J. S. Cotmann (1782 bis 1842), dessen Schüler James Stark (1794—1859), George Vincent (1796 bis 1831) und andere angehören. Die duftigen Töne der Zopfzeit sind aus ihren Bildern verschwunden. Es herrscht eine kühle Glätte vor. Oder sie malen in behaglicher Genügsamkeit die prachtvollen alten Bäume und verfallenen Hütten der Norfolklandschaft braun in braun, mit einigen warmen Farbentönen belebt, zufrieden, wenn sie einigermaßen in technischer Hinsicht an ihre holländischen Vorbilder herankommen.



Fig. 105. Constable: (Selbst-?) Bildnis.

Allmählich schärft sich der Blick, das holländische Vorbild verschwindet, das englische Element wirkt kräftiger. Der Künstler, der mit aller Treue gegen die Natur solch individuelles Empfinden wieder aussprechen konnte, war John Constable (1776—1837). Nicht in Norfolk, sondern in Suffolk stand seine Wiege. Auch ihm rauschten hochstämmige Bäume den ersten künstlerischen Gruß, erquickten sonnenbeschienene Gründe das Auge. Nach einem vergeblichen Versuch, 1795 sich in der Großstadt London einzubürgern, geht er erst 1799 wieder dorthin, um nach Besuch der Kunstakademie und nach dem Versuche, zünftige Bildnisse und Historie zu malen, schließlich zu seiner ersten Jugendliebe, zur Landschaft zurückzukehren. Allerdings lebte er später (1816—1820) noch ein paar Jahre in der Großstadt, der er aber bald den Rücken wendet, um sich in Hampstead in ländlicher Umgebung niederzulassen. 1802 stellte er seine erste Landschaft aus. Bald kam es ihm zum Bewußtsein, daß die englische Landschafterschule nicht selbständig die Natur zu sehen verstand, sondern durch die Brille altholländischer Meister, daß er diese bequeme Schulmanier abstreifen und mit eigenen Augen die Natur sehen müsse. Aber diese Freiheit hat er teuer erkauft. Was nützte ihm, daß er 1824 in Paris die goldene Medaille erhielt, 1829 Mitglied der Königlichen Akademie wurde, was nützte ihm, daß die besten zeitgenössischen Maler in England und Frankreich seine Bilder rühmten? Das Publikum wollte nichts davon wissen. Constable war eine jener absoluten Künstlernaturen, die in Farben schwelgen, der Natur geheimnisvolles Tonweben lebensvoll empfinden, den Glanz des Himmels, die üppige, strotzende Kraft dunkler Baumgruppen und saftiger Wiesen, die warmen Schatten stillen Walddunkels mit ungeminderter Frische auf der Leinwand festhalten; alles das Dinge, die nur ein geschultes Künstlerauge so zu empfinden vermochte, für

deren Darstellung aber bei Lebzeiten wenig Abnehmer sich fanden. Seine besten Bilder sind von meisterlicher Breite, frisch und derb, in Farbe und Zeichnung lustiger und farbenreicher, als die der Ruysdael und Genossen. Zu ihnen stand er auch im bewußten Gegensatz, oder wenigstens zu der Gestalt, welche ihre nachgedunkelten Werke im Laufe der Jahre angenommen hatten. „Warum", schrieb er, „soll man immer alte verräucherte Leinwand betrachten und niemals die Landschaft, das frische Grün und die Sonne, warum immer Galerien und Museen, niemals die Natur. Die Natur lebt wieder auf, alles grünt und blüht, alle Knospen springen, bei jedem Schritt glaube ich die Worte der heiligen Schrift zu vernehmen:



Fig. 106. Constable: Landschaft.

‚Ich bin die Auferstehung und das Leben'." Und diese lebendige, in frischen Farben aufblühende Natur zu schildern, das war ihm Lebensberuf. Gainsborough und Constable malen beide dieselben Szenen, dieselbe Natur, malen beide ihr Heimatland, Suffolk. Aber Gainsborough liebt, wie Chesneau betont, die stille Landschaft, alles weich und abgerundet, Constable aber die kräftigen, oft harten Töne, regenschwere Wolken vom Winde gejagt, leidenschaftliche Bewegung. Ihn erregt das Dramatische im Sturme der Elemente. Auch er kennt die Geheimnisse der ruhigen Schönheit, aber mehr noch zieht ihn das Leben in der Natur an. Gainsborough badet alles in goldigem Lichte, stimmt alles auf einen zarten Gesamtton, wie er als Hintergrund für ein Porträt nützlich war. Constable aber versucht die kontrastierenden Töne unmittelbar nebeneinander zu stellen und nur durch die

einheitliche atmosphärische Stimmung zusammenzuhalten. Er ist schon ein Moderner und von ihm führen Wege zu Dyce, Holman Hunt und Madox Brown.

Bei aller Bewunderung des Künstlers sollte man aber doch heute nicht übersehen, daß das beste, was er gab, immer in seinen Skizzen liegt, die, vor der Natur gemalt, seine volle Kraft, seine meisterliche Breite, seine ganze Frische und Fülle der Farbe offenbaren. In der Ausführung wirkt er oft noch penibel und gequält, auch wohl ein wenig maniriert in der Zeichnung. Auch er springt nicht über seinen eigenen Schatten.

Im selben Jahre 1824, als Constable die Begeisterung der französischen jungen Künstler im Pariser Salon erregte und dort medailliert wurde, empfing die gleiche Ehrenbezeugung ein anderer englischer Landschafter, Richard Parkes Bonington (1801—1828), der zwar seit seinem 15. Lebensjahre in Paris bei Gros und im Louvre studiert hatte, und auch in der Folge den größeren Teil seines Lebens in Frankreich verbrachte, der aber doch in seiner künstlerischen Anschauung, wie in der Ausführung als ein Vermittler englischer Naturauffassung erscheint und damit der französischen Paysage intime die Wege gebahnt hat. Ein unruhiges Leben führt er. 1824 ist er in Italien, 1827 in London, im folgenden Jahre mit Paul Houet in der Normandie, von wo er, wie von einer Todesahnung getrieben, plötzlich nach England flieht, um dort im selben Jahre, 1828, die kaum begonnene Künstlerlaufbahn zu enden. Ein vielseitiges Talent erlosch damit. Er hatte Historienbilder voll koloristischer Schönheit, voll goldenen Lichtes geschaffen, vornehm gefühlte Landschaften und Marinen, hatte überall Licht und Luft, Glanz und Wärme gesucht und gefunden.

Wie weit blieben all diese heimatsfrohen Künstler aber zurück in der engen Begrenztheit ihrer Motive und ihrer Malweise hinter jenem seltsamen phänomenalen Manne, hinter Joseph Mallord William Turner (1775—1851). Nicht in den Eichenwäldern Suffolks, sondern als Sohn eines Barbiers mitten in der Großstadt London war er geboren und schon als Knabe der Kunst zugeführt. In England war mehr als irgendwo anders die Aquarelltechnik, die Kunst der Wasserfarbenmalerei daheim. In ihr hatten sich schon Paul Sandby (1725—1809) und Thomas Hearne (1744—1817) versucht. John Robert Cozens (1752—1799) und John Smith (1750—1812) hatten statt der getuschten Ansichten bildmäßige Wirkung des Aquarells angestrebt, die aber erst Thomas Girtin (1773—1802) in vollem Maße erreicht. Er hatte in dieser weichen, flüchtigen und duftigen Technik das beste Mittel erkannt, die atmosphärischen Erscheinungen der nebeligen und dunstigen englischen Landschaft wiederzugeben. Dieser Girtin, der Gründer einer tüchtigen englischen Aquarellistenschule, war auch Lehrer Turners. In der Sammlung des Dr. Monro, wo er Studien machte, ehe er 1789 in die Londoner Akademie eintrat, hatte Turner auch Cozens kennen gelernt. Mit Cozens' Beihilfe kam er so weit, daß er fünfzehnjährig sein erstes Aquarell ausstellen konnte. Für Londoner Verleger, welche Prachtwerke über englische Landschaft herausgaben, fertigte er auf Reisen sorgfältig durchgeführte landschaftliche Aquarelle, ein vortrefflicher Anlaß, schnell, sicher und vor allem vor der Natur zu arbeiten. 1793 trat er auch mit einem Ölbild „Der Windstoß“ auf, das von fleißigem Studium des Ruijsdael und seiner Zeitgenossen zeugt. Seine Ölbilder sind zunächst sehr sorgfältig komponiert und gezeichnet, aber farblos, schwärzlich, von kalten Schattentönen erfüllt, nur die Ferne etwas luftiger. Allmählich wird er kräftiger im Farbenauftrag, wärmer, goldiger, farbenreicher. Seit 1805 etwa beginnt eine neue Epoche seines Schaffens. Die dunkeltonige Malerei sagt ihm nicht mehr zu. Der Zauber des Lichtes nimmt ihn gefangen und in Claude Lorrains



Fig. 107. Joseph Turner.

stilvollen antikisierenden Landschaften findet er dieses Ideal verkörpert. Auf diesen von Gainsborough und der englischen Landschaftsschule überwundenen Meister geht Turner zurück, um der in Asphaltmalerei versunkenen Schule eine Fortbildung zum Lichten zu geben. In rastloser Arbeit sucht er die Eigenheiten seines großen Vorbildes zu ergründen, um schließlich stolz sich selbst zu gestehen, daß er es erreicht, ja vielleicht übertroffen habe. Wie anders wäre es sonst zu verstehen, daß er der Londoner Nationalgalerie zwei seiner Werke, den „Sonnenaufgang im Nebel (1807)“ und die „Gründung Karthagos (1815)“, unter der Bedingung schenkt, daß sie neben zwei Meisterwerken Claudes aufgehängt werden. Sein Wunsch wurde erfüllt und die Bilder bestehen heute noch die gefährliche Nachbarschaft. Ja, mir scheint Claude Lorrain steif in der wohlgeordneten Komposition, alles aus dem gleichen Stoffe bildend, hart in der luftlosen Malweise, mir scheint bei Turner alles weicher, duftiger, verschwimmender, mehr malerisch, weniger in der Zeichnung vertrocknet. Auch sonst ist Turner der reichere. Er begnügt sich nicht mit der als Couliſſe angeordneten Architektur oder Baumgruppe. Er gibt bewegte Flächen, reiche Motive, malt stürmische See (Schiffswrack, 1805, Schlacht bei Trafalgar, 1808). Oft knüpft er an ein geschichtliches Thema an. Aber es ist ihm nur das Motiv, das die Stimmung der Landschaft bestimmt, nicht Anlaß zu einer Illustration. Dieser Epoche des Wettkampfes mit Claude Lorrain gehören noch einige Studien an, wie die „Rede von Spithead (1809)“, „Abington (1810)“, „Kingston Bank (1809)“, „Fischerboote von Sherneß (1815)“, aber auch eine Reihe komponierter Ideallandschaften, wie die „Hesperiden“, „Jason“ und anderes mehr.

All das war nur Vorbereitung, nur Mittel, dem großen Ziele nachzustreben, Luft und Licht farbig darzustellen. Sehr gut definiert Chesneau die neue Malweise, die Turner seit der italienischen Reise (1819) annahm. Bisher hat er dem Schatten den größeren Teil der Bildfläche eingeräumt. Jetzt malt er das Licht an sich, ohne den Kontrast der Schatten, zerlegt es in die zahllosen Abstufungen seiner Farbe. Auf seiner Palette erscheinen frische, ungebrochene leuchtende Töne, reiner Purpur, Blau, Orange, eine brillante, goldige Stimmung herrscht vor. Unter Claude Lorrains Einfluß hatte er zunächst die Ferne mit Licht gesättigt, und um dieses Licht darzustellen, den halbtonigen Vordergrund stark beschattet. Turner macht immer weniger von diesem Vordergrund Gebrauch, schränkt ihn immer weiter ein, um schließlich nur noch eine einzige lichtgesättigte Masse, Himmel, Erde und Meer, die großen Strahlenbrecher des Lichtes, auf die Leinewand zu bringen. Und es ging auch so. Seiner Kunst gelang es, Luft und Licht ohne theatralische Couliſſen allein durch die

Helligkeit der Farben zu verkörpern. Typisch sind für diese neue Wendung in seiner Kunst schon 1823 der „Golf von Bajae“, 1829 die Sonnenaufgangsszene mit „Odysseus und Polyphem“, der „Sonnenschein auf den Wiesen von Petworth Park“, der stille „Kanal von Chichester“ mit seinen ruhig gleitenden Kähnen, 1832 die sonnige italienische Landschaft (Child Harolds Pilgrimage).



Fig. 108. Turner: Italien.

In den dreißiger Jahren beginnt Turners letzte und schönste Epoche. Immer leidenschaftlicher wird er im Suchen nach Helligkeit und Farbe. Form deutet er nur noch an durch die verfließenden Grenzen der Tonabstufungen, wie sie sich aus der prismatischen Brechung des Lichtes ergeben. Immer großartiger und immer kühner geht er seinem Ziele der Tonmalerei nach, entdeckt Schönheiten über dem lichtschimmernden Spiegel der glatten



Fig. 109. Turner: Der Eisenbahnzug. London, National-Gallery.

See, in nebelverhüllten Gebirgen, in italienischen Marinen, die von der Sonne durchschienen sind, daß kaum noch die Einzelheiten der Inseln, der Paläste und Kirchen, der Schiffe erkennbar bleiben. Er phantasiert von den über einsamer Prairie gigantisch aufzuckenden Strahlen des Sonnenballes, von dem braven alten Kriegsschiff „Temeraire (1839)“, das am Ende seines Daseins in den letzten Hafen geführt wird, während noch einmal die Glutstrahlen der sterbenden Sonne das alte ruhmreiche Wrack umfunkeln. Er glaubt das Schiff vor Gibraltar zu sehen, von dessen Bord sein alter Freund, der Maler Wilkie, hinabgesenkt wurde zum ewigen Schlafe auf dem Meeresgrunde, dessen dunkle Segel gegen den kalten grauen Himmel wie schwarze Trauerfahnen düster starren (1842), während Fackelschein über die kalte See irrt und die Stelle andeutet, wo der Leichnam über Bord geht. 1842 malt er das im „Schneesturm“ tobende, in kaltblauen Tönen erschauernde Meer, 1843 malt er „Die Einfahrt in Venedig“, in der er alle Effekte venezianischer Beleuchtung zu überbieten sucht. Mit Werken, wie „Der Eisenbahnzug“ (The Great Western Railway, 1844) hat er entdeckt, was noch heute nicht allen Malern klar ist, ein wie dankbar malerisches Motiv der inmitten des Kampfes von Regen, Nebel und Dampf über hohen Viadukt hinrassf elnde Eisenbahnzug mit seinen glühenden Lichtern ist. Seine „Queen Mab's Grotte (1846)“ ist eine phantastische Farbendichtung in Böcklins Art. So hat Turner alles gemalt, vom dunstigen Frühmorgen bis zum glutvollen Sonnenuntergang und bis zum heimlichen Dunkel der Nacht, alle Zeiten, alle Länder, alle Arten der Landschaft, alle Beleuchtungen und Stimmungen. Seinen Zeitgenossen erschien er, mit seiner ungeheuren Kraft, in der Natur neue Schönheiten zu entdecken, als ausgeprägter Realist. Und doch war er Romantiker.

W. Turner. Der Temeraire.

G. Kunstgeschichte des XIX.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

[illegible] Great Western Railway [illegible]

[illegible] „[illegible] [illegible] So hat [illegible] und [illegible] der [illegible] mit seiner [illegible] Und doch war er [illegible]

W. Turner, **Der Temeraire.**

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 168.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Nicht nur, daß die Anregung zu malerischen Motiven ihm häufig aus Dichtern kam, aus Macaulays Geschichte Englands, aus Rogers Italien, aus Thomsons Frühling und dessen Seasons, aus Horaz und Byron, aus Ovid und Pope, aus Shakespeare und Milton. Er malt auch wie ein Dichter, immer nur das, was seine ungeheure Phantasie an herrlichen Natureindrücken ihm aufgespeichert. Zahlreiche Skizzen hat er vor der Natur gemacht, aber sie stets im Bilde phantastisch fortgebildet, farbige Variationen über ein malerisches Motiv, nicht strenge Studien gegeben. Fern liegt ihm noch das stille sinnige Träumen in der einfachen Umgebung, die ungesucht schlichte Landschaft. Er malt die Natur selten ohne Beziehung zum Menschen, selten ohne Schiffe oder Bauten, ja selten ohne poetischen oder historischen Hintergrund. Er malt als Zeitgenosse der Romantiker vor allem Phänomene, das Wunderbare, das Überraschende, das Sensationelle, das seine nach Ungewöhnlichem dürstende Künstlerseele packte. Und er malte es mit starker Rücksichtslosigkeit, unbekümmert darum, daß z. B. das Figürliche in seinen Werken fast immer grausam verzeichnet war.

Und dieser immense Künstler, dieser Idealist des Sonnenlichtes, der sterbend noch bekannte: „The Sun is God“, dieser gewaltige, über die Schranken seiner Zeit und seiner Kunst erhabene Schöpfer scheint als Mensch abstoßend, unliebenswürdig, schmutzig in seinen Gewohnheiten. Sparsam bis zum Geiz, haust er als einsamer Junggeselle, verschwindet oft geheimnisvoll und stirbt bei einer solchen Gelegenheit in einer elenden Hütte in den Armen einer Frau, der er nur unter dem falschen Namen Brokes bekannt ist. Aber wer weiß, ob man ein Recht hat, ihm seine Verachtung äußerlicher Eleganz so zu verargen, und wer weiß, ob seine Menschenscheu nicht von dem Bewußtsein getragen war, daß für ihn, für seine der Zeit vorauseilende Künstlersehnsucht im Verkehre mit Alltagsmenschen nichts zu gewinnen war. Jedenfalls hinterläßt er seine Kunstschätze, die ungeheure Masse seiner

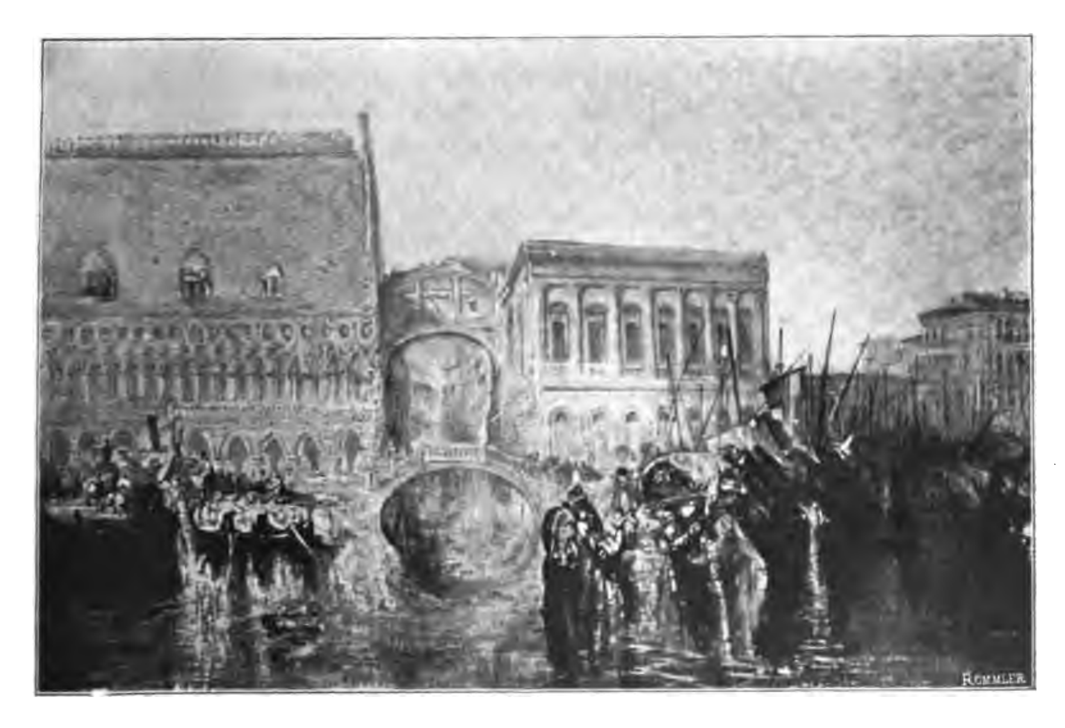


Fig. 110. Turner: Venedig.

Bilder, Studien und Radierungen dem Staate, während sein Vermögen und die Sammlungen an die Verwandten fallen. So entstand die herrliche Turnersammlung der Londoner Nationalgalerie, fast sein gesamtes Schaffen von der Frühzeit an enthaltend, ein stolzes Schauspiel gewaltigen künstlerischen Ringens, das heute besser denn einst verstanden wird. Denn was er in seiner reifen Zeit malte, ist ja das heute ersehnte Pleinair, das Freilicht, die leuchtende Atmosphäre. Statt der gebrochenen Ateliertöne die ungebrochenen lichten Farben, statt der ängstlich begrenzten Konture die einfachen Tonwerte, der Impressionismus. Ein befreundeter Maler klagte ihm, er sei heute umsonst nach einem Aussichtspunkt gewandert, um ihn zu malen. Derselbe habe heute nicht den gleichen Eindruck wie früher gemacht. „Was — ruft Turner — wissen Sie noch nicht, daß Sie nur Ihre Eindrücke zu malen haben — your impressions!" Das war mehr als ein Menschenalter vor Manet.

Auch Turner kostete all die Verachtung durch, die den ersten Pleinairisten später, als sie schulmäßig auftraten, beschieden war. Aber einsam, ohne Mitdulder zu finden, mußte er sie ertragen. Zu früh hatte er die große Entdeckung gemacht und es ging ihm wie vielen Pfadfindern. Treffen sie nicht zufällig mit ihren Entdeckungen in eine Zeit, die schon tastend und versuchend gleiches anstrebt, so verlieren sie sich einsam, unbeachtet im Urwalde des Menschheitsstumpfsinnes. Später erst findet man ihre Gebeine. Für des einsamen Turner Impressionismus war seine Zeit noch nicht reif. Chesneau bemerkt sehr richtig: „Turner hatte nur ein Ziel, dem er mit fabelhafter Geduld nachstrebte, Licht zu malen. So lang er zu diesem Zweck frei Kopien nach Claude Lorrain malt, wird er bewundert von der Mitwelt, sobald er die Schule verläßt und sein eigener Meister wird, sobald er dazu gelangt, nach Überwindung der Vorstudien sein persönliches Ideal frei zu erfüllen, schließt man ihn aus, behandelt ihn als Narren, als Geisteskranken."

Und doch imponierte dieser Sonnenmaler auch vielen zu seiner Zeit. Heute freilich wird er noch ganz anders bewertet. Sein Bild „Venedig" erzielte auf der Auktion Fowler (1899) den Preis von 172000 Mark, die Fälschung von Turnerschen Bildern für den Kunstmarkt blüht, seine Werke sind der Stolz der englischen Nationalgalerie.

So eilen die englischen Landschafter schneller noch als die Meister des Porträts und der Genrekunst der kontinentalen Kunst voraus. Jetzt ist uns das klar, jetzt, wo unser Blick dafür geschärft wird, wo wir nicht mehr, in Andacht vor einem Schnorrschen Karton versunken, den verrückten Nationalismus jener englischen Künstler höhnen, wo wir auf dem Wege, den jene vor 1850 wandelten, schrittweise nachgerückt sind, wo das helle Licht von Turners Bildern uns nicht mehr blendet, sondern erquickend bestrahlt.

Merkwürdig ist im Gegensatz dazu die Unselbständigkeit der englischen Bildhauer im Beginn des 19. Jahrhunderts, die Minderwertigkeit der damaligen Plastik gegenüber der Malerei. Nun sind allerdings die englischen Anschauungen und Gewohnheiten der Pflege der Plastik überhaupt nicht sehr günstig, ebensowenig wie das englische Klima. Zwar wird auch in England demjenigen, den die Nation, Stadt oder Familie ehren will, so etwas wie ein plastischer Totenschein ausgestellt, das heißt seine Büste oder Statue vor dem Stadthaus oder in der Kirche errichtet. Aber nur selten gibt man dabei mehr als ein versteinertes Bildnis, nur selten werden diese Denkmale zu monumentaler Größe erhoben, zu wirkungsvollem Schmuck auf Plätzen oder in Anlagen ausgestaltet. Wo schließlich ein solcher Versuch gemacht wird, bleibt er doch fast erfolglos in dem ungeheueren Verkehr. Statuen und Büsten verschwinden im Häusermeere, werden geschwärzt und entstellt vom Auswurf der Schornsteine, bedroht von der nebelfeuchten Luft. In Gärten und Parks aber sind die prächtigen Baum-

gruppen und weiten grünen Rasenplätze der beste Schmuck, neben dem die paar kleinen Marmorfiguren gar nicht aufkommen können. Allerdings entzieht es sich dem Urteil der Fremden, welche Mengen von Bildhauerarbeiten in den Landsitzen der großen Herren als Dekoration der Hallen und Säle aufgespeichert sind. Aber einen hervorragenden Schmuck, einen festen Bestandteil der Architektur bilden sie auch hier selten, weil in dem eigentlichen englischen Hause die Holzverkleidung der Wände in Diele und Sälen andere Wirkungen ergibt und anderen Schmuck verlangt als die Marmorwände und die architektonisch gestalteten Innenräume italienischer Palazzi und französischer Hotels. So kommt es, daß in England trotz lebhafter Bemühungen die Bildhauerei etwa dieselbe bescheidene Rolle spielt wie einst in Holland des 17. Jahrhunderts. Wohl gibt es Hunderte von Bildhauern jenseits des Kanals. Aber wer von ihnen kann genannt werden neben Reynolds und Turner, neben Constable und Hunt, Rossetti und Whistler? Wo ist da eine starke Persönlichkeit, ein Künstler von Rasse, der etwas Eigenes bringt?

Selbst die große Epoche der englischen Porträtmalerei im Ausgang des 18. Jahrhunderts, die Zeit der Reynolds und Gainsborough, fand keinen Widerhall in der englischen Plastik. Das zeigt uns ein Blick auf die Grabdenkmale der Westminster-Abtei und der St. Pauls-Kathedrale. Nichts ist unerfreulicher, als diese steinerne Geschichte der englischen Plastik mit dem Auge des Künstlers prüfen zu müssen. Was irgendwie über das Mittelmaß unter den Denkmalen des 18. Jahrhunderts hinausgeht, ist nicht von Engländern gefertigt, sondern von Franzosen, wie F. L. Roubillac (1690—1762) oder von Vlamen, von M. R. Rysbraeck (1693—1770) oder von den beiden Scheemaeckers, Pieter dem jüngeren (1691—1770) und seinem Sohne Thomas (1740—1808). Man braucht nur im Poets Corner der Westminsterabtei das von Kent entworfene und von Scheemaeckers ausgeführte Grabmal von William Shakespeare zu betrachten. Da ist nichts von der Kraft der italienischen Barockkunst, von der gespreizten Noblesse der französischen Perrückenmänner, nur nüchterne Allegorie und schwerfälliger holländischer Realismus. An anderer Stelle begegnen wir der seichten Oberflächlichkeit italienischer Marmorarbeiter, die auch an der Akademie herrscht, wo z. B. Agostino Carlini (gest. 1790) seit 1768 wirkt, der durch seine Reiterstatue Georg III. (1769) der akademischen Ehren teilhaftig geworden war. Ein anderer Italiener, John Charles Rossi (1762—1839), der Sohn eines zugewanderten Sieneser Bildhauers, arbeitete noch weit bis ins 19. Jahrhundert als Hofbildhauer Georgs IV.

Aus solcher Schule gingen dann englische Bildhauer, wie Joseph Wilton (1722 bis 1803), William Tyler (gest. 1801), John Bacon der ältere (1740—1799) und Thomas Banks (1735—1805) hervor. Es ist unerfreulich, von ihren Werken zu sprechen, von diesen schwerfälligen Männerakten und gezierten Frauenfiguren, die entweder als antike Götter oder als allegorische Figuren an Fassaden, Brunnen und Grabmalen figurieren. Aber die Engländer rühmen diese zopfigen Produkte als frühe Zeugen streng klassischen Geschmackes und so müssen sie wohl ihre „Meriten" haben. So war der bekannteste unter den Schülern Scheemaeckers Joseph Nollekens (1737—1823), als Porträtist außerordentlich gesucht.

Gegen die süße Zierlichkeit solcher Zopfkünstler erhebt sich nun John Flaxman (1755 bis 1826), von dessen Einfluß auf die englische Malerei im Sinne einer streng hellenistischen Konturkunst schon früher gesprochen wurde. Flaxman hatte sich 1775—1787 in Wedgwoods Töpferei durch die Betrachtung griechischer Vasenbilder eine sichere Kenntnis der hellenischen Zeichnung angeeignet und daraufhin in den neunziger Jahren jene linearen Kompositionen zu klassischen Dichtern und zu Dante geschaffen, die, durch den Kupferstich weit verbreitet,

ihn zum wirkungsvollsten Verkünder griechischer Schönheit in England gemacht haben. Aber als Plastiker hielt er sich mehr an römische Grabmale und Sarkophagreliefs, die er 1787 bis 1794 in Rom erfolgreich studierte und die ihn vor der steinernen Kälte der echten Hellenisten bewahren. Seine Vorstudien nach der Natur verraten ein feines Gefühl für die Wirklichkeit. Aber es ist, als ob er bei der Ausführung diese Natur ganz vergäße, während an ihre Stelle ähnliche Formen und Bewegungen von irgend einem Vasenbild oder Sarkophagrelief treten, oder auch Reminiszenzen an italienische Kunst, besonders an Michelangelo. Auch bewahrt Flaxman die zopfige Neigung für überschlanke Formen, für das süße Lächeln, für weiche, schmiegsame Bildungen, besonders in seinen anmutigen Vasenreliefs für Wedgwood, so daß seine Kunst mehr mit der des Canova und Carstens parallel geht, als mit Thorwaldsens. Dem englischen Volke aber wurde sie durch ihre Schwäche und Zartheit nur um so verständlicher und liebenswerter. Man begann einen förmlichen Kultus mit Flaxman zu treiben. Er wurde zum Mitgliede der Akademie (1800) gemacht, man übertrug ihm 1810 den Lehrposten für Plastik an der Akademieschule, man überhäufte ihn mit Aufträgen, so für ein Grabdenkmal des Lord Mansfield in Westminster, für Grabmale der Lady Baring, der Admirale Howe und Nelson in St. Paul.



Fig. 111. J. Gibson: Hylas und die Nymphen. London, Tate-Galerie.

Das Denkmal des Lord Mansfield zeigt noch den ganzen allegorischen Apparat der Zopfkunst, die Gerechtigkeit mit der Wage, die Weisheit, die juristische Schriften studiert, den Todesjüngling mit der ausgelöschten Fackel. Daneben sehen wir im Flaxman-Museum zu London sehr hübsche Versuche, das Motiv der griechischen Grabstele, also die Reliefsfigur unter einem Tempelgiebel, für moderne Grabmale anzuwenden. Aber sieht heute wirklich noch jemand diese Entwürfe? Wer macht in London den weiten Weg zum University-Kollege? Und welche Enttäuschung, wenn man sich hierher verirrt, in diese bestaubten öden Räume, in denen Abgüsse von Flaxmans Entwürfen und ausgeführten Werken neben Zeichnungen und allerhand persönlichen Erinnerungen bewahrt werden.

Thorwaldsens Gedächtnis ist heute noch in Kopenhagen lebendig, die Gipsherrlichkeit

seines Museums wirkt noch immer auf Tausende, sein Grab im Hofe des Museums ist eines Nationalhelden würdig. Das kleine Flaxman-Museum aber ist wie ein kalter Stein, auf dem keine mitfühlende Seele mehr eine Träne weint. Und doch ist ein Besuch dort so lehrreich für den geschichtlich Fühlenden. Nirgends so wie hier wird uns klar, daß diese nackten Helden und Göttinnen, diese Gestalten ohne persönliches Leben, ohne Fleisch und Nerven, die wie schlechte Abgüsse nach Praxiteles und Lysippos wirken, nichts mehr zu tun haben mit unserem Empfinden.

Aber für das damalige England war Flaxmans Einfluß unberechenbar. Wenn die englische Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas Weichliches und Zartes behält, so verdankt sie es neben Canova vor allem Flaxmans Vorbild. Canova-Schüler war z. B. John Gibson (1790 bis 1866), ein wunderliches, krauses Talent. Er kam 1817 nach Rom und blieb dort ansässig, mit kurzen Unterbrechungen durch Reisen nach England. Er hatte ein feines Gefühl für alles Zarte und Malerische. Eines seiner ersten Werke war eine „Psyche vom Zephyros" getragen, ein Motiv, das an Prudhons liebliches Bild erinnert und das er mehrfach wiederholt. In London kann man von ihm in der Tate-Galerie eine Gruppe des Hylas mit den Nymphen sehen (1826, Fig. 111) und im Parlamentshause eine Statue der Königin Viktoria auf dem Throne mit den allegorischen Gestalten der Gnade und der Gerechtigkeit zur Seite. Das Gipsmodell, wie auch andere Porträts, hat er farbig behandelt, war also ein wenig bekannter Vorläufer des modernen Strebens nach farbiger Skulptur. Wiederholt stellt er polychrome Venusfiguren aus, und setzt trotz aller Angriffe der Kritik diese Versuche auch bei Porträtfiguren hartnäckig fort.



Fig. 112. E. H. Bailey: Die Nelsonstatue auf dem Trafalgar-Square in London.

Die jüngere Generation begann die Antike strenger, aber durchaus nicht geistvoller zu erfassen. Unter den Bewunderern Thorwaldsens in Rom standen gerade die Engländer in erster Reihe. Dazu kam die unmittelbare Wirkung der griechischen Originalskulpturen, besonders seit 1812 die Elgin-Marbles (Parthenonskulpturen) im British Museum jedermann zugänglich waren. Diesen strengeren Hellenismus finden wir bei John Bacon dem jüngeren (1777—1859), dann bei Thomas Campbell (1790—1858) und Samuel Joseph († 1850), der erstere zu Edinburgh geboren, der letztere zeitweise dort ansässig. Von Campbell werden besonders einige Statuen vornehmer Damen gerühmt, so der Prinzessin Pauline Borghese beim Herzog von Devonshire, von Joseph Porträtbüsten.

Neben der antiken Gewandung oder Gewandlosigkeit blieb auch das zeitgenössische Kostüm für Bildnisstatuen stets beliebt, natürlich mit Anpassung an den berüchtigten antiken Faltenwurf. In dieser Art schafft Edward Hodges Baily (1788—1867), ein Schüler von Flaxman und später sein Mitarbeiter, der Schöpfer einer etwas schwächlichen Nelson-Statue, welche die 1843 errichtete Säule auf Trafalgar-Square krönt. Am Fuß derselben halten vier vom Maler Landseer vortrefflich modellierte Löwen Wacht, die alle Bildhauerwerke jener Tage beschämen. Wie Baily, war auch Sir Francis Legatt Chantrey (1781—1842), der Sohn eines armen Bildschnitzers, Schüler von Flaxman. Chantrey hatte in Sheffield durch harte Arbeit als Porträtmaler so viel verdient, um in London Bildhauerei studieren zu können. Hier brachte er es schnell zur Berühmtheit, gewann 1810 die Konkurrenz für ein Denkmal Georgs III., stellte anmutige Genreszenen aus und wurde schließlich ein tonangebender Modeporträtist. Von ihm stammen die Reiterstatuen Georgs IV. in Brighton und Edinburgh, die Statue Wellingtons an der Fassade der Börse, ferner zahllose Porträtbüsten, Grabmale u. s. w.

Mit Chantrey und Baily wetteiferten die beiden Westmacott, Sir Richard der ältere (1775—1856) und Sir Richard der jüngere (1799—1872), als Lehrmeister der jüngeren Generation, auf die sie ihren Klassizismus vererbten.

Blicken wir auf die lange Reihe dieser Bildhauer zurück, so haben sie, Flaxman ausgenommen, wohl England mit einem Meer von Porträtstatuen und Büsten überschwemmt, der geistigen und künstlerischen Kultur ihres Heimatlandes aber kaum neue Werte geschaffen, weil sie in Nachahmung der Antike befangen ihre Individualität freiwillig unterdrückten.



Fig. 113. Flaxman: Büste des Pasqu. de Paoli.



Fig. 114. Hittorff: Der Nordbahnhof in Paris.

6. Französische Kunst 1815—1848.

a. Baukunst.

Die französische Baukunst der Restaurationsepoche unter Louis XVIII. (1814—1824) und Charles X. (1824—1830) wandelt in den Geleisen der Empirekunst fort. Die Antike in jener strengen Zierlichkeit, die Percier und Fontaine ihr gegeben, blieb herrschend, ein feiner, sicherer Geschmack, allerdings auch eine kraftlose Trockenheit kennzeichnen den französischen Neuhellenismus noch bis zur Mitte des Jahrhunderts im Gegensatz zum plumpen Dorismus des Directoire. Die Macht der Ecole française de Rome wird von neuem fest begründet. Der römische Preis und der damit verbundene vierjährige Aufenthalt der Stipendiaten in Italien und Griechenland bedingt für alle eine gleichmäßige und sorgfältige Vorbildung. Keiner darf sich der Aufgabe entziehen, irgend ein klassisches Bauwerk aufzumessen und zu rekonstruieren. Als halbe Gelehrte, gewöhnt, auch die kleinsten Aufgaben in feierlich großem Stile zu lösen, so kehren die jungen Staatsarchitekten heim. Allerdings klagt dann Vaudoyer, daß sie wohl hübsch zeichnen könnten und voll guter Theorie seien, aber unerfahren in der Praxis, im Konstruktiven. Immerhin bewahrt sich die französische Baukunst damit eine hohe formale Sicherheit, die besonders auffällt gegenüber der Ungeschicklichkeit in der zeichnerischen Darstellung und Detaillierung in den Entwürfen damaliger deutscher Architekten.

Percier wirkt noch als bewunderter und verehrter Lehrer. Fast alle großen Baukünstler der Folgezeit waren seine Schüler. Unter diesen pflanzen A. F. Leclerc (1785 bis 1853), Debret (1777—1850) und Lebas (1782—1867) seine Anregungen noch auf eine weitere Generation fort. Fontaine errichtet (1816—1826) die schon zuvor erwähnte Chapelle expiatoire als zierlichen Grabtempel (Fig. 50). Er baut auch mit Percier am Louvre, wo er an der Nordseite eine Verbindungsgalerie mit den Tuilerien beginnt, die aber nur bis zum



Fig. 115. Lebas: Notre Dame de Lorette.

Pavillon de Rohan gedieh. Sie sticht heute mit ihrer schwachen Profilierung, ihren schmalen Achsenabständen, ihrer gezwungenen Einfachheit wunderlich ab gegen die Reste der Tuilerien und gegen Lefuels kräftige Arbeiten, zwischen denen sie eingeklemmt ist. Und wie viel Zopf steckt hier noch in der Verkröpfung der Giebel, dem Durchschneiden des Hauptgesimses durch Fenster u. s. w., wie weit ist Fontaine von Schinkels Purismus entfernt. Später, unter Napoleon III., setzte Visconti (1791—1853), der Erbauer des Grabmals Napoleon I. im Invalidendom, das Werk fort, wurde aber 1854 von Lefuel abgelöst, der zu pompösen französischen Renaissanceformen überging.

Auch im Kirchenbau wird die klassische Tradition festgehalten, aber durch Anknüpfung an die altchristliche Basilika ihre Einseitigkeit und ihr heidnischer Charakter gemildert. Hippolyte Lebas (1782—1867) baut 1823—1836 Notre-Dame de Lorette (Fig. 115) mit dem üblichen korinthischen Portikus in freier Anlehnung an S. Maria Maggiore zu Rom, aber etwas überladen in der hellenistischen Dekoration. Godde (1781—1869) errichtet 1822 St. Pierre du Gros-Caillou, 1823 Notre-Dame de bonne nouvelle, 1826 St. Denis du Sacrement. Er wird weit übertroffen durch Hittorf (1792—1867), der in St. Vincent-de-Paul die altchrist-



Fig. 116. Hittorf: Kirche St. Vincent-de-Paul. Paris.

liche Kunst klassisch zu läutern sucht und originelle, wenn auch mißlungene Experimente in der Grundrißanordnung macht. Hittorf war ein geborener Kölner und Schüler von Percier. 1822—1824 hatte er mit Zanth auf einer Reise durch Italien und Sizilien die Polychromie an antiken Bauten studiert und 1830 seine Forschungen veröffentlicht (l'architecture polychrome chez les Grecs), dann 1851 sein Hauptwerk: Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinunte. Damit war nicht nur dem Glauben an die keusche Farblosigkeit der antiken Kunst ein Ende gemacht, sondern auch auf die zeitgenössische französische Architektur in dem Sinne gewirkt, daß sie die Farbigkeit des Materials auszunützen strebte. Als Hittorf 1824 nach der Rückkehr von Italien auf Grund der Entwürfe seines Schwiegervaters Lepère den

Bau von St. Vincent-de-Paul begann, suchte er diese neuen Anschauungen in der Innenausstattung zur Geltung zu bringen. Die Fassade zeigt noch überwiegend klassische Formen, den üblichen korinthischen Portikus, jedoch zwischen mehrgeschossigen Türmen und über einer Freitreppe von 46 Stufen, wodurch ihr eine bedeutende Wirkung gesichert ist (Fig. 116). Das Halbrund der Apsis war dem klassischen Tempelschema zuliebe äußerlich nicht sichtbar gemacht. Im Inneren war es in der vollen Breite der fünfschiffigen Kirche ausgebildet, wodurch die Nebenschiffe mit ihrer Emporenanlage ungeschickt gegen den Chor ansetzen. Aber abgesehen von diesem Mißgriff macht sich in der Verwendung farbigen Steinmaterials, in der ausgedehnten farbigen Dekoration, in der gediegenen Bildung der Details der gute Einfluß der klassischen Studien geltend, so daß Hittorf mit diesem Bau verdienten Ruhm erwarb und mit Aufträgen überhäuft wurde. 1836—1838 durfte er die großartige Place de la Concorde endgültig ausgestalten. Ja, er baute noch in seiner letzten Zeit (1863) den Nordbahnhof zu Paris, einst berühmt wegen seiner kühnen Eisenkonstruktionen über der 70 Meter breiten Halle, heute trotz seines verschmutzten Zustandes immer noch ein würdiger Empfangssaal für die in Paris Ankommenden (Fig. 114). Hittorf wußte die antiken Formen von der papiernen Dürftigkeit des Neuhellenismus zu befreien und kraftvoll umzuprägen. Wohl faßt noch eine ansteigende Giebellinie die Fassade zusammen, aber sie wird zweckmäßig unterbrochen durch die senkrecht aufsteigenden Gewölbewiderlager. Da ist nirgends ein ängstliches Imitieren von Parthenon und Erechtheion, wie in Berlin und München, sondern freie Anpassung an die neuzeitlichen Bedürfnisse unter Benutzung der antiken Motive, wodurch dem französischen Neo-Grec der Vorrang vor dem deutschen Neuhellenismus gesichert ist. Daran muß erinnert werden, weil es neuerdings Mode wird, aus der deutschen Abstammung von Gau und Hittorf Kapital zu schlagen, als sei der Aufschwung der französischen Architektur dem deutschen Genie zu verdanken. Dann wäre es nur merkwürdig, daß dieser deutsche Genius in seinem Heimatland absolut unproduktiv blieb, daß sogar der Reformator Semper so viel Anregungen von Frankreich empfing. Gau und Hittorf waren trotz ihrer deutschen Abstammung doch französische Künstler, so gut wie Rethel trotz französischer Abstammung ein deutscher Künstler bleibt. Gleich tüchtig als Theoretiker wie als Praktiker war auch Abel Blouet (1795—1853), der wissenschaftliche Leiter jener kurzen, aber nicht erfolglosen Expedition nach Morea, welche die ersten Ausgrabungen am Zeustempel zu Olympia brachte. Von Blouet stammt der bekannte Wiederherstellungsentwurf der Caracallathermen, der in so viel kunstgeschichtliche Werke übergegangen ist. In Paris vollendete er mit sorglicher Rücksichtnahme auf Chalgrins Entwurf den Arc de Triomphe de l'Etoile und wirkte vor allem als angesehener und erfolgreicher Architekturlehrer.

Die Akademiker der Restaurationsepoche wachen mit eifersüchtiger Strenge über der Reinheit des Klassizismus. Und doch können sie nicht hindern, daß seit der Julirevolution von 1830 auch in der Baukunst jener frischere Zug sich geltend macht, der in der Malerei unter Delacroix' Führung so glänzende Resultate zeitigte. Statt mühsamer Nachahmung antiker Formen wird ein freies Schaffen aus dem Zwecke des Baues und aus dem Wesen des Materials heraus versucht, von einzelnen auch die unverhüllte Anwendung der Eisenkonstruktion angestrebt. Man fängt an, in Italien nicht nur die klassische Kunst, sondern auch die Renaissance zu studieren. Letarouilly gab die Edifices de Rome moderne (1830 bis 1840) heraus, und damit Anregung zu ausgedehnter Nachahmung der italienischen Renaissancepaläste. In diesem Sinne arbeiten 1825 in der Villa Medici in Rom nebeneinander Duban, Duc, Labrouste und Vaudoyer, alle vier bestrebt, vom einseitigen Klassizismus sich zu



Fig. 117. Labrouste: Bibliothèque Sainte Geneviève. Paris.

befreien. Felix Duban (1798—1870) war ein malerisch und dekorativ begabter Mann, der in geschmackvollen aber etwas hart behandelten Aquarellen antike Bauten, römische Villen, Paläste und Gräber, die Ansicht einer Straße in Pompeji und anderes rekonstruierte. In Paris übernahm er 1838 den Weiterbau der von seinem Lehrer Debret begonnenen École des beaux-arts an der Stelle, wo bis 1816 das Musée des monuments français von Lenoir im Kloster der Petits Augustins Unterkunft gefunden hatte. Es galt, die vorhandenen spätgotischen und Renaissancedenkmale, besonders Bruchstücke vom Schloß Anet und Schloß Gaillon, dem Bau anzupassen, was mit Geschmack erreicht wurde. Keine Kunstakademie der Welt hat wohl einen so weihevollen Vorhof. Die Fassade behandelt Duban dafür mit Absicht sehr bescheiden in Anlehnung an italienische Renaissance. Zugleich bewährt er sich im großen Saal der Gipsabgüsse mit seinem glasgedeckten Eisendach als guter Konstrukteur. Auch die Wiederherstellung des Schlosses zu Blois und vor allem den weiteren Ausbau der Innenräume des Louvre nach der Seine hin führte er durch, überall mit feinem Verständnis sich auch den späteren Formen der französischen Renaissance, sogar dem Louis XIV.-Stile anpassend. Die glänzende Apollogalerie, das Meisterwerk des Barock und als solches den Räumen in Versailles überlegen, der Salon Carrée, die Salle des sept cheminées verdanken Duban ihre wirkungsvolle Erneuerung. Perciers Schüler war Joseph Duc (1802—1878). In Rom machte er Wiederherstellungsentwürfe für antike Schaubühnen, wie das Marcellus-theater, Kolosseum und das Theater von Taormina. In Paris gibt er der von Alavoine begonnenen Julisäule seit 1840 ihre definitive Gestalt. Die 50 Meter hohe Säule mit ihrem riesigen Bronzekapitell, vom Genius der Freiheit bekrönt, zeichnet sich trotz der Höhe durch gute Verhältnisse und elegante Formen aus. Sein Lebenswerk war der 1859 begonnene Umbau des Justizpalastes zu Paris, in den Reste älterer Bauten hineingearbeitet oder, wie die St. Chapelle, schonend umgangen werden mußten. An der Westfassade und in der großen Salle des pas-perdus hat Duc die griechischen Formen kraftvoll neu belebt. Er mußte noch mit ansehen, wie sein Werk 1871 von den Kommunards niedergebrannt, aber bald darauf wieder hergestellt wurde. Ein außerordentlich begabter Künstler war Henri Labrouste

(1801—1875), dessen Bibliothek St. Geneviève (1840—1850) durch den schlichten Ernst der Fassaden imponiert (Fig. 117). In Rücksicht auf das große Oberlichtglasdach des Inneren ist das Untergeschoß nur von kleinen Fenstern durchbrochen, die zur Hälfte geschlossenen Fenster des Obergeschosses sind von Rundbogen umrahmt. Eine einfache große Guirlande umzieht darunter als Fries den gesamten Bau. Es ist fast zu viel Strenge, zu viel Gleichmaß, zu herbes klassisches Empfinden. Niemand würde hinter dem streng gegliederten Mauerwürfel den mit moderner Eisenkonstruktion überspannten großen Lesesaal vermuten. Bei dem 1850 begonnenen Umbau der Nationalbibliothek, die im alten Palais Mazarin eingerichtet wurde, mußte Labrouste äußerlich die Formen des historischen Baues beibehalten, durfte aber den neuen Lesesaal durch neun, auf eisernen Säulen ruhende Kuppeln mit Glasoberlicht erhellen (Fig. 118). Die beschränkten Mittel der Zeit zwangen Labrouste, seine besten Projekte unausgeführt auf dem Papier zu lassen, wie jenes gewaltig geplante Grabmal für den ersten Napoleon (ein eherner Riesenschild, der die Asche des Kaisers schirmen sollte). Übrigens wird neben der italienischen Renaissance auch die französische wieder aufgenommen, zunächst bei Wiederherstellung zahlreicher Schlösser und Herrensitze und bei der Erweiterung des alten Stadthauses in Paris seit 1830 durch Godde und J. B. Lesueur (1784—1850).

Hatten schon diese freien Klassizisten verschiedentlich nebenher mittelalterliche Formen angewandt, so erstand bald im Gegensatze zu der einseitig hellenistischen Akademie eine jüngere Architektenschule, die ihrerseits die Gotik nicht nur als nationale Baukunst rühmte und als einzig würdigen französischen Baustil empfahl, sondern auch ihre größere künstlerische Wirkung gegenüber der Antike nachdrücklich betonte. Die romantische Schule nahm auch in der Architektur den Kampf gegen den Klassizismus auf. Freilich ließ dagegen die Akademie durch ihren Sekretär Raoul Rochette vor der Wiederbelebung der Gotik warnen,



Fig. 118. Labrouste: Der Lesesaal der Nationalbibliothek. Paris.

da sie konstruktiv unzulässig, willkürlich in der Dekoration sei und der guten Proportionen ermangele. Aber dieser Einspruch blieb wirkungslos. Schon während der Stürme der Revolution hatte Lenoir jenes Museum vaterländischer Altertümer 1793 dem Publikum eröffnet, das trotz mancher Einschränkungen in der Folgezeit für die einheimische Kunst und ihre Pflege vielfach Anregung gab. Dann hatten die romantischen Schriftsteller, besonders Viktor Hugo mit seinem Roman „Notre Dame de Paris“ (1830) Mittelalter und Gotik populär gemacht. De Coumont begründet die Société archéologique, Du Sommerard, Seroux d'Agincourt, Delaborde, Vitet, Prosper Merimée, Didron und andere publizierten mittelalterliche Kunst. Die Pflege des nationalen Besitzes an alten Kunstwerken gewann feste Form 1837 mit der Gründung des „Comité des Arts et des Monuments“. Seitdem beginnt in Frankreich der Schutz der einheimischen Kunstdenkmale, der heute, langsam vervollkommnet und von einseitiger Parteinahme für die Gotik befreit, in ein treffliches System gebracht ist, so daß eine historisch gerechte und unparteiische Pflege der nationalen Altertümer gesichert ist. Duban und Caristie wurden an die Spitze der „Commission des Monuments historiques“ gestellt. Allmählich erstanden die in der Revolution zerstörten Kirchen aufs neue. Poitevin (1782—1867), ein Percier-Schüler, wirkte in Südwestfrankreich, Alavoine an der Kathedrale zu Rouen, Debret begann die berühmte Abteikirche zu St. Denis zu restaurieren. Auch gotische Neubauten wurden gewagt. So errichtet Franz Christian Gau (1790—1853) die Kirche St. Clotilde zu Paris (1846—1857) in etwas steifen gotischen Formen, die Ballu später modernisierte (Fig. 119). Gau hatte bei den französischen Klassizisten seine Studien gemacht, aber als geborener Kölner doch die Erinnerungen an die rheinische Romantik lebendig bewahrt und durch das Studium französischer Kathedralen ergänzt.



Fig. 119. Gau: Die Klotildenkirche in Paris.

Eine tiefere Erkenntnis der Gotik bahnte erst der hochbegabte Führer der romantischen Architektur, J. B. Lassus an (1807—1857), ein Schüler von Labrouste, aber ein bis zur Feindschaft gegen Antike und Renaissance für die Gotik sich erhitzender Kämpfer,

der theoretisch und praktisch in diesem Stile wirkte. 1843 errichtet er in Nantes die Kirche St. Nicolas, in Paris St. Jean Baptiste de Belleville, die mit ihren 58 Meter hohen Türmen das Stadtbild beherrscht. Er publiziert auch vortreffliche Aufnahmen der Kathedrale

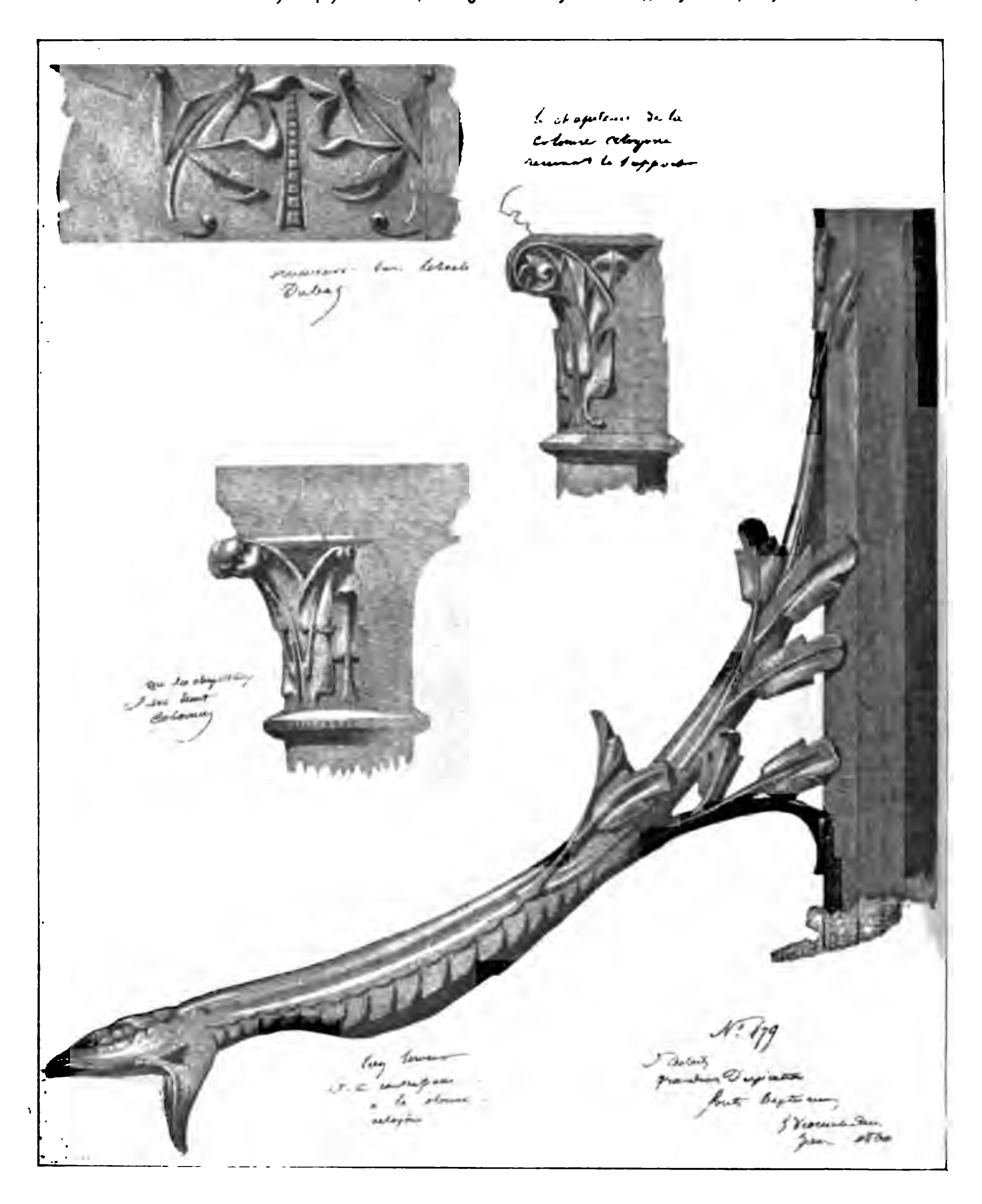


Fig. 120. Viollet-le-Duc: Studienblatt.

von Chartres. Ferner plant er die Wiederherstellung der Hauptkirche von Paris, der Notre Dame, und der zierlichen gotischen St. Chapelle. Doch tritt ihm bei der Ausführung ein Größerer zur Seite, Viollet-le-Duc (1814—1879), ein hervorragender Architekt und zugleich ein gründlicher Gelehrter. Seine „Entretiens d'Architecture“ (1863—1872), sein gewaltiges „Dictionnaire raisonné de l'architecture française (1854—1868)“ und sein

„Dictionnaire raisonné du mobilier français (1858—1875)“ bilden noch heute eine Grundlage für das Studium der Gotik, sowohl des Kirchen- und Profanbaues, als auch der gesamten Raumausstattung (Fig. 120). Die exakte Methode der Erforschung alter Bauten, die er 1836 bis 1837 in Italien an der Rekonstruktion des Theaters von Taormina und der vatikanischen Loggien geübt hatte, überträgt er auf die französischen mittelalterlichen Monumente. Seit 1838 beginnt er die Wiederherstellung der in ihrem reichen Farbenschmuck etwas kokett wirkenden St. Chapelle und bald darauf (1842) die Restaurierung der Notre Dame-Kirche. Daneben bearbeitet er durch ganz Frankreich Kirchen, Rathäuser und Schlösser mit einer auch das kleinste Detail korrekt gestaltenden Sorgfalt, die seine Restaurationsarbeiten mustergültig



Fig. 121. Viollet-le-Duc: Hof im Schlosse Pierrefonds.

macht. Sein Meisterwerk war die 1858 begonnene Wiederherstellung des Schlosses Pierrefonds (Fig. 121), über das er eine vortreffliche Monographie publizierte (1876). Viollet-le-Ducs Wirken beschränkte sich fast ausschließlich auf Wiederherstellung und Ergänzung alter Bauten. Und doch war er der große Lehrmeister aller Architekten weit über Frankreich hinaus. Er lehrte die Kunst, wieder gut zu bauen im Sinne des tüchtigen mittelalterlichen Handwerks, nicht Fassaden wie Karnevalskostüme den Bauten überzuwerfen, sondern die Form aus dem Zwecke finngemäß und stilistisch echt zu entwickeln und mit höchster technischer Vollendung wiedergegeben.

Durch ihn wird der Geist mittelalterlicher Baukunst in vielen wieder lebendig. Ihr hatte neben Lassus und Viollet-le-Duc auch Léon Vaudoyer (1803—1872) sich zugewandt.

Sein Vater Antoine (1756—1846) hatte noch unter den Vorkämpfern des Klassizismus in erster Reihe gestanden und der Sohn teilte zunächst seine Neigung. Etwa seit 1845 begann er in Paris den Umbau der alten Benediktinerabtei St. Martin-des-Champs, die zur Aufnahme des Gewerbemuseums bestimmt war (Conservatoire des arts et métiers). Anfangs tut er noch dem alten gotischen Bau Gewalt an, indem er ein Portal mit Giebel und Karyatiden hinzufügt. Bald aber von den Reizen des gotischen Baues gefangen genommen, überwindet er seine anerzogene Abneigung und paßt den weiteren Ausbau dem Vorhandenen stilistisch an. Beim Bau der großen Kathedrale zu Marseille (1853) geht er sogar auf frühmittelalterliche, romanische Motive zurück (Fig. 122), woran auch Espérandieu und Revoil festhalten, die nach Vaudoyers Tode das Werk vollenden.

So hat die französische Baukunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur eine großartig strenge Schulung, sondern auch, getragen durch begabte und frei gestaltende Architekten, eine Freiheit des Schaffens erlangt, die ihren Einfluß auf andere Länder wohl rechtfertigte. Überall regt sich der Trieb, die gedankenlose Nachahmung der Antike zu überwinden, den Klassizismus zu reformieren. Das modernste Baumaterial, das Eisen, wird zur Geltung gebracht. Am Außenbau schien es noch nicht zulässig, das widerstrebte zu sehr dem in Rom historisch geschulten Empfinden. Aber im Innenraum, bei Lesesälen, Bahnhöfen, Kirchen sollte es unverhüllt wirken. Im Bunde mit der hoch entwickelten Dekorationskunst und dem elegant und luxuriös werdenden Kunstgewerbe bereitet die französische Baukunst damals ihre weltbeherrschende Stellung vor.



Fig. 122. Vaudoyer: Kathedrale zu Marseille.



Fig. 123. Géricault: Floß der Medusa.

b. Malerei.

Nach dem Sturze Napoleons, nach Beendigung der endlosen gewaltigen Kämpfe, die Frankreichs Fahnen mit höchstem Ruhm geschmückt, aber Frankreichs Bevölkerung doch bis zum äußersten erschöpft hatten, zeigen sich auch hier dieselben Symptome der Ermattung, der reuigen Rückkehr zum Überlieferten und Gewohnten, wie in den übrigen Ländern des Kontinents. Auch hier entwickelt sich jenes Bedürfnis nach Ruhe, jene weiche Stimmung, die dem herben Klassizismus der napoleonischen Epoche mit seinen erkünstelten heroischen Empfindungen widersprach, auch hier jene romantische Neigung zu mittelalterlichen Formen, jenes Bedürfnis, den religiösen Tröstungen sich hinzugeben, den legitimen Staatsformen dankbar und geduldig sich zu unterwerfen, das alle europäischen Länder gleichermaßen befallen hatte. War das die vorherrschende Stimmung der Massen, so fehlte es doch nicht an einer ganz anders gerichteten Unterströmung. Besonders in der einflußreichen gebildeten Jugend loderte noch das alte Feuer der großen Zeit fort. Nicht umsonst hatte Frankreich in harten Kämpfen gegen eine ganze Welt eine ungeheure Energie entfaltet. Durch den Legitimismus mit Europa versöhnt, konnte es diese Energie jetzt den Künsten des Friedens zuwenden. Je unfähiger die klassizistischen Führer sich zeigten, dieser neuen Energie Ausdruck zu geben, um so stärker wurde die Sehnsucht der Jungen nach der Freiheit, die ihnen die Romantik zu bieten schien. In dieser Jugend stürmte und drängte es, bis schließlich mit der Julirevolution von 1830 alles das zum Ausbruch kam, was an verhaltenem Gefühl vorhanden und was bis dahin nur in den Schriften der Victor Hugo und Genossen und in den feurigen Gemälden der Géricault und Delacroix niedergelegt war. Es war der

Sieg der Romantik über den Klassizismus, der neueren Malerei über die antike Statuenwelt, der Sieg der Farbe, des Kolorits über die Zeichnung, den Umriß.

Die junge Schule in der Malerei knüpfte an Gros an. Er allein hatte die Helden der napoleonischen Ära nicht als gefärbte Antiken in rosa Trikot, sondern als Träger farbiger Uniformen gesehen und damit unter den Jungen fast gegen seinen Willen Schule gemacht. Ihn hatte trotz David der farbige Reiz des zweierlei Tuches gepackt, der Zauber, den das Soldatenleben auf alle jung und mutig empfindenden Naturen ausübt, doppelt stark, wenn sie mit Maleraugen sehen. Nun kehrte diese Begeisterung in gesteigertem Maße wieder bei seinem Bewunderer Th. Géricault (1791—1824). Das war einer jener Künstler, die tote Natur nicht kennen, denen alles Leben und Bewegung ist, einer jener Bahnbrecher und Kraftmenschen, die nur ein früher Tod daran hindert, Führer einer neuen, zukunftsreichen Schule zu werden. Obwohl Schüler von Guérin, lernt er von Gros die Dinge farbig sehen, Soldatenbilder und Pferdestudien malen. Aber er überbot den Meister an stürmischer Energie. Als guter Reiter kannte Géricault die wilde, kaum zu bändigende Kraft im Rassepferd. Sie schildert er in seinem „Leutnant der kaiserlichen Garde“, dem ersten großen Werke seiner Hand, das im Salon erschien (1812; Fig. 124). Der Mann sitzt ruhig auf feurig aufbäumendem Araber, ein echt französisches Paradestück. Brillant gemalt ist die Uniform, voll theatralischen Lebens das hochaufsteigende Pferd, beides geschaffen mit höchster Begeisterung für die Schönheit von Roß und Reiter, und darum packend. Sein „Kürassieroffizier“, war ebenso lebendig beobachtet (Salon 1814, jetzt im Louvre), aber weniger theatralisch.

Von einer Studienreise nach Rom kehrte Géricault 1817 zurück. Er hatte dort noch mehr die monumentale Größe des wirklichen Lebens empfunden und wollte nun statt der Einzelfiguren ein großes, schön aufgebautes Gruppenbild geben. Er stellte im Salon 1819 den „Untergang der Medusa“ aus, zu dem er die sorgfältigsten Studien nach der Natur machte. Vielleicht zu viele und zu mühsame Studien, so daß die Natur etwas ermattet erscheint. Ließ er sich doch sogar als Modell ein Floß zimmern, weil auf einem solchen die letzten Überlebenden der „Medusa“ geflohen waren, die nun in höchster Not und Verzweiflung einem vorüberfahrenden Schiffe Signale geben (Fig. 123). Aber welche Kühnheit, ein nach dem Begriff jener Zeit genrehaftes Motiv in so riesigem Formate und mit so viel Pathos darzustellen. Das war eine Tat, die bereits eine neue Epoche in der französischen Kunst ankündigte. Heute erscheint dies in braunschwärzlicher Tonmasse gehaltene Werk dumpf und schwer, noch zu kunstvoll arrangiert. Damals war die Freiheit der Komposition, die Natürlichkeit der Beobachtung, das Versenken in die durch namenlose Leiden erschöpften, von einer letzten Hoffnung aufgestachelten Seelen der Schiffbrüchigen etwas Großes und Überraschendes, für die Anhänger der edlen, einfachen Antike etwas Abscheuliches wegen der Rücksichtslosigkeit gegen die Zeichnung, gegen den Kontur, wegen der gewaltsamen Farbe. Leider brach hier Géricaults Laufbahn plötzlich ab. Noch machte er eine Studienreise nach England, dessen Ställe und Rennplätze Gelegenheit zu ausgezeichneten, höchst unmittelbaren, fast impressionistischen Studien und zu einem Bilde „Rennen zu Epsom“ gaben. Dann warf ein Sturz vom Pferde ihn aufs Krankenlager, ein früher Tod rettete ihn vor elendem Siechtum. Aber heute noch klingt unser Bedauern dieser frühgefallenen Größe nach. In einer Zeit, da andere mit teutschen Röcken und langen Haaren einherstiegen und unmögliche Heilige zeichneten, oder die jungen Franzosen anfingen, im Rubenskostüm unwahrscheinliche Geschichtsbilder zu ersinnen, da saß er geduldig im Pferdestall oder der Koppel, ernsthaft die Wahrheit suchend und mit breitem Pinsel malerische Aquarelle und Ölstudien schaffend.

Ein anderer, größerer erfüllte, was Géricault versprochen. Es war Eugène Delacroix (1799—1863). In ihm schien Géricaults urwüchsiges, wilddrängendes Temperament wiedergeboren. Alles, was nach unseren Begriffen das Wesen eines Künstlers ausmacht, findet



Fig. 124. Géricault: Der Gardejäger zu Pferd.

sich bei ihm in höchster Steigerung. Er gehört zu jenen Seltenen, die im Wandel der Zeiten ragend bleiben. Vor ihm verneigt sich auch Zola, der Prediger des schärfsten Realismus, ehrerbietig und gibt ihm den Ehrentitel des „Löwen der Romantik". Delacroix war so ganz Maler, daß alle Empfindungen bei ihm sich diesem Triebe unterordneten, dem er

alles, Ruhe, Behagen, Gesundheit, opferte. Man glaubt die Biographie eines modernen Impressionisten zu lesen, wenn man hört, daß seine Kompositionen von ihm zunächst als Farbenflecke entworfen und erst auf Grund solcher farbigen Skizzen zu bestimmten Formen, zu einem Bilde ausgestaltet wurden. Die Farbe ist ihm nicht angenehme Zutat zur Idee und Zeichnung, sondern das erste und wesentlichste Ausdrucksmittel der Seele im Bilde. Er sieht alles als Farbe. „Vor der Natur selbst", schreibt er, „ist es unsere Phantasie, die das Bild schafft, wir sehen nicht einzelne Grashalme in einer Landschaft, oder kleine Zufälligkeiten auf der Haut in einem schönen Gesicht. Unser Auge, in der glücklichen Unfähigkeit, diese unendlichen Einzelheiten zu begreifen, gibt uns nur einen Allgemeineindruck." Das ist theoretisch der reine Impressionismus. Aber Delacroix ist nicht nur ein geschickter Kolorist. Er ist vor allem eine schöpferische Natur. Er begeistert sich für alles, was lebendig erscheint. In ihm ist nicht nur dieselbe Farbe, sondern vor allem dasselbe zuckende Leben, das Rubens' Werke bis zum kleinsten durchbebt. Und doch ist er nicht von jener gesunden urwüchsigen, nordischen Kraft und Heiterkeit, mit der der Lebenskünstler Rubens seine Gestalten und seine Farben durchglühte, sondern von einer krankhaft gereizten, nervösen, lodernden Empfindsamkeit. Ein funkelnder, zitternder Stern, nicht eine in erhabener Ruhe strahlende Sonne, wie der große Antwerpener. Kränklich von frühauf, lebt er in stetem Kampfe; im Kampfe mit sich, seiner Natur, seiner Gesundheit, die nur durch ekstatische Erregung und Reizung zum Schaffen sich zwingen läßt, im Kampfe mit seiner auf das Einfache und Erhabene gehenden literarischen Neigung, während seine Hand doch nur das alle Form sprengende farbige Leben bildnerisch zu gestalten vermag. Im Kampfe mit seiner Zeit, im Kampfe mit seinen Mitmenschen, die weder seine schrankenlosen Gewaltschöpfungen, noch seine ausschließlich malerischen Gedanken zu würdigen wußten. Auch er geht, wie alle die Zeitgenossen, von literarischen Anregungen aus, auch ihm ist eine Seite aus einem guten Buche für mehrere Tage eine wundervolle Gesellschaft, auch er erbaut sich an Virgils Eklogen, an Corneille und Racine. Aber während seine Mitmenschen den glatten wohlgefügten Stil in diesen Werken allein genießen wollen, haßt er die Schriftsteller, die nichts als Stil und Gedanken haben, ohne wirklichen und sensiblen Untergrund. Er liest aus jenen Schriftstellern das Geschehende, das Lebendige, wo andere an der toten Form sich ergötzen. Er sucht die großen Ideen und die großen Taten, sucht alles Gewaltige, alles was Leidenschaft und Heroismus verkündet. Das allein berauscht ihn und darüber vergißt er gerne die nüchterne Berechnung, die sorgliche Beobachtung der Einzelform. Wahrheit und Natur will auch er, und doch spottet er über die Realisten, „die die Wahrheit auf der Erde mit dem Mikroskop suchen", während er nach oben blickt. Langsam läßt er den Gedanken an ein Bild in sich ausreifen, Studie um Studie wird dazu gemacht, aber schließlich, wenn er ganz an seinem Phantom sich berauscht hat, wirft er all das beiseite und stürzt sich auf die Leinwand und in ununterbrochenem Schaffen, Zug um Zug, sucht er sein Phantasiebild festzuhalten, kämpfend mit sich, mit seiner schwächlichen Natur. Kaum abends etwas genießend, verbringt er die Nächte in fieberhafter Erregung, um bei Tagesanbruch den Kampf wieder aufzunehmen. So, in einem Ringen auf Leben und Tod, schafft er seine Bilder, um schließlich ermattet zusammenzubrechen vor der vollendeten Arbeit. In vier Tagen soll er das große Gemälde des Gemetzels von Chios heruntergemalt haben, fertig zum Ausstellen. So durfte Zola ihn rühmen als einen Dekorateur, der die Töne aufflammen ließ. „Welche Faust!" ruft er aus, „er hätte die Mauern von Paris mit Farben bedeckt, wenn man sie ihm ausgeliefert hätte. Seine Palette

kochte und floß über. Freilich, Phantasmagorie war es, was er schuf, aber das macht nichts, das reizt; das war nötig, um die Schule in Flammen zu setzen."

Und all dieses kündete sich bereits an in Delacroix erstem großen Bilde, mit dem er den Feuerbrand der Erregung unter die französischen Maler warf, im „Dante und Virgil in der Bulge der Zornigen" (Fig. 125). „In die trübe, eisige Atmosphäre der zeitgenössischen Schule", sagt Zola, „schlug das Werk ein wie ein Donnerschlag in die Dunkelheit der Nacht. Und die Bourgeois waren grausam herausgerissen aus ihrer seligen Bewunderung für die friedlichen Tragödien der Davidschüler und für die liebenswürdigen korrekten Phantasien der



Fig. 125. Delacroix: Dante und Virgil.

Romantiker." Der alte Baron Gros mochte fühlen, daß hier Geist von seinem Geiste war, nur größer, gewaltiger. Der arme Delacroix hatte sein Erstlingswerk in einem einfachen, aus ein paar Latten gezimmerten Rahmen in den Salon von 1822 geschickt. Gros ließ es auf seine Kosten in prachtvollem neuem Rahmen im Ehrensaal, im Salon rare, aufhängen, um dann zu erleben, daß die Kritik mit wilder Wut sich auf dies Bild, wie übrigens auf alle folgenden, stürzte. Die Romantik war eben noch „unmodern". Romantisch war aber schon die Wahl des Motivs aus Dante, echt romantisch auch die Durchführung, die auf Beleuchtungseffekten und Helldunkelkünsten basiert war. In düsterer Nacht, durch die nur die Flammen aus der großen Stadt des Dis fern her leuchten, gleitet Dantes Kahn durch die trüb erregten Fluten, aus denen rachedürstend die Zornigen sich erheben, den Kahn packend, einander mit den Zähnen

zerfleischend. Und im Kahne steht, entsetzt zurückweichend, Dante, steht Virgil selbst erschüttert von diesem Zorn, zwei majestätische Gestalten auch im Momente des Schreckens. Da war allerdings Nichts unter allem früher Geschaffenen, was als Vorbild hätte gelten können. Aber das Entsetzen der Menge stieg 1824, als Delacroix das „Gemetzel auf Chios“ ausstellte

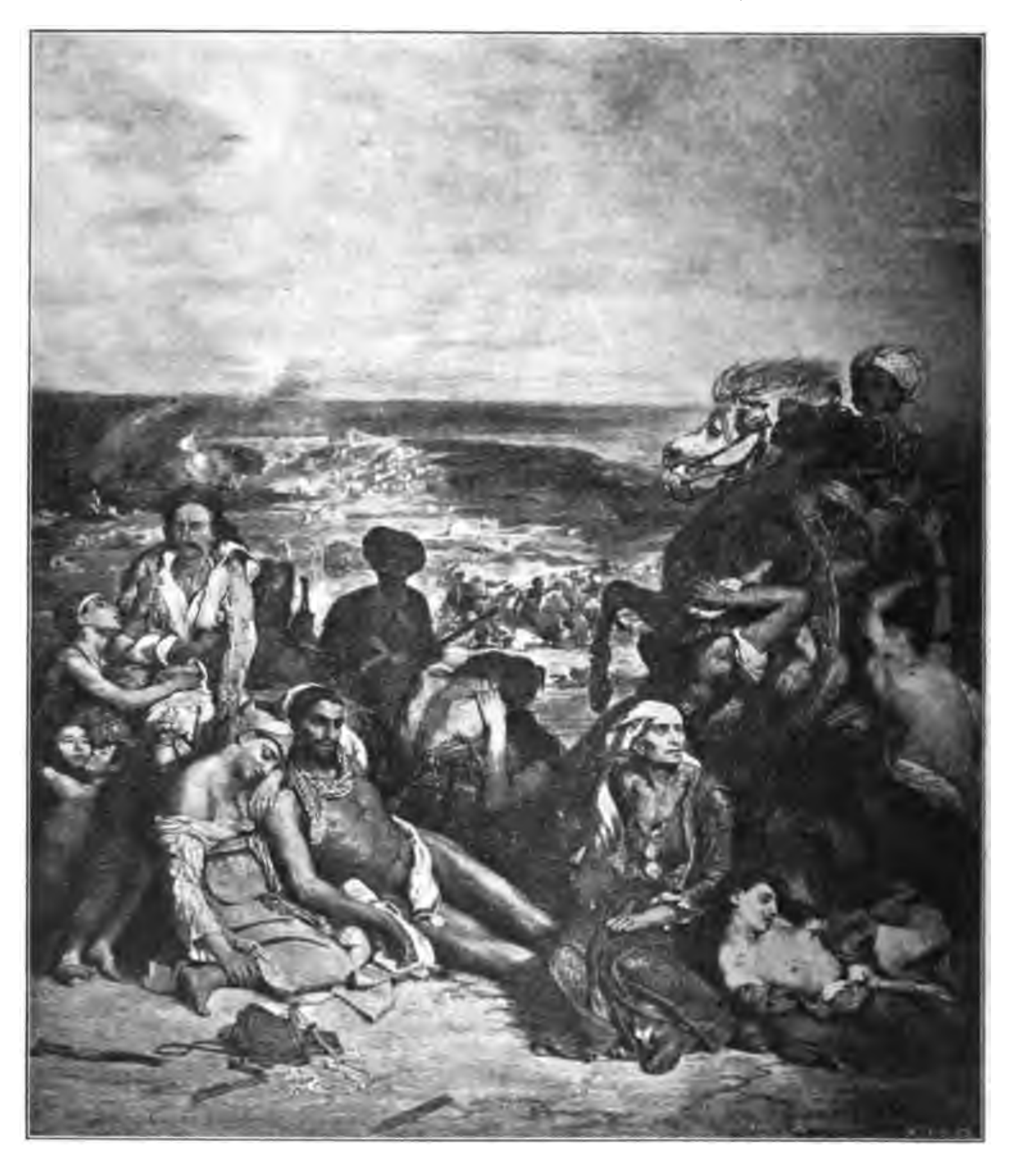


Fig. 126. Delacroix: Das Gemetzel auf Chios.

(Fig. 126). C'est le massacre de la peinture, rief der erschrockene Gros. Links und rechts Gruppen der erschlagenen, hingeopferten Griechen, hoch zu Roß ein Türke, ein erbeutetes Weib an den Haaren schleifend, und darüber hinaus, genau in der Mitte des Bildes, in die nach der Vorschrift für akademische Kompositionen die Hauptgruppe gehörte, der Blick in die Weite, in die von mordenden, plündernden Ungläubigen, von flammenden Dörfern und Städten erfüllte

Landschaft. Das mußte zu jenen Zeiten als eine boshafte Verspottung aller mühsam erworbenen Regeln, als eine Entweihung der Kunst erscheinen. Und doch jubelten die Jungen dem Meister zu, der alle Schranken durchbrach, und doch wagte es Graf Forbin, der Direktor der schönen Künste, das Bild für den Staat anzukaufen. 1825 endlich konnte Delacroix nach England gehen, dessen Künstler schon vorher Eindruck auf ihn gemacht hatten, besonders der halb französierte Richard Parkes Bonington (1801—1828), der große Vermittler zwischen Paris und London, einer der feinsten Koloristen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. englische Malerei, S. 165). In England wird Delacroix durch Constable frei vom



Fig. 127. Delacroix: Tasso im Gefängnis.

trüben Ateliertton nachgedunkelter alter Meister, der noch die „Barke Dantes", beherrscht hatte. Von England brachte er auch eine stärkere Neigung heim für die romantische Poesie, für Shakespeare, Byron und für Goethe, deren Dichtungen in der Folgezeit ihm zu Darstellungen aus Hamlet, zu dem Bilde „Enthauptung des Falieri", „Sardanapal" und anderen begeisterten. Die zweite große Anregung, oder richtiger Erfüllung seiner divinatorisch vorausgeahnten Farbenträume fand er dann 1832 auf einer Reise, die er im Gefolge einer französischen Gesandtschaft nach Marokko machte. Der strahlende Himmel, das im Licht flutende Land befreiten ihn von den letzten Resten schwärzlichen Helldunkels. Noch bunter, noch brillanter, noch funkelnder wird seitdem sein Kolorit, das er an einfachen Szenen aus dem orientalischen Leben betätigt, 1834 an einer Haremsszene (Frauen von Algier),

an der Judenhochzeit in Marokko (1841), dem Tanz der Derwische und anderem. Alle blöde Empfindelei der Romantik fiel da fort. Seitdem fühlt er stärker noch die Fähigkeit, vergangene Zeiten farbig zu erwecken. So malt er 1841 den Einzug der Kreuzfahrer, dann auch die antike Welt, nicht versteinert, sondern nach dem Muster des Orients würdevoll beseelt und farbig gestimmt (Medea, 1838, Trajan, 1840).

Diese stürmische Kraft schien in erster Linie berufen, große Flächen zu bewältigen, und Gelegenheit dazu wurde Delacroix wiederholt geboten. In der Kammer der Deputierten durfte er einen Plafond ausmalen, in einer Kapelle von St. Sulpice neben der Vertreibung



Fig. 128. Delacroix: Frauen von Algier.

Heliodors den Kampf Jakobs mit dem Engel und Michaels mit Luzifer darstellen. Man pflegt auch diese Werke schrankenlos zu loben und bedenkt nicht, daß sie noch allzusehr als große Staffeleibilder gedacht, nicht völlig als Raumbilder empfunden sind, daß diese leidenschaftliche, alle Fesseln sprengende Bewegtheit nicht zu stilvoller Größe gebändigt ist. Aber in kleinem Maßstabe hat Delacroix sein dekoratives Talent glänzend entfaltet in einer Reihe von Bildern und Studien, ausgezeichnet durch die Kraft und feine Abstimmung der Farben. Hervorragend sind auch seine Steinzeichnungen (Lithographien). Seine Art, in Tonmassen zu empfinden, hat dieser Schwarzweiß-Technik mit ihrer Weichheit und ihrer Fähigkeit, dennoch große Gegensätze zu schaffen, Außerordentliches entlockt. So ist Delacroix in vielem den modernen Impressionisten verwandt. Aber eines trennt ihn weit von der nächsten

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER LEIPZIG

Eugène Delacroix, Barrikadenkampf.

Paris, Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts, I. Bd., S. 193.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

[illegible] (1841), dem Tanz der Derwische und anderem. [illegible]
[illegible] da fort. Seitdem fühlt er stärker noch die Fähigkeit,
[illegible] So malt er 1841 den Einzug der Kreuzfahrer,
[illegible] …iniert, sondern nach dem Muster des Orients würdevoll
[illegible] 1838, Trajan, 1840).
[illegible] in erster Linie berufen, große Flächen zu bewältigen,
[illegible] wiederholt geboten. In der Kammer der Deputierten
[illegible] einer Kapelle von St. Sulpice neben der Vertreibung



Fig. 128. Delacroix: Frauen von Algier.

[illegible] Jakobs mit dem Engel und Michaels mit Luzifer darstellen. Man
[illegible] …kenlos zu loben und bedenkt nicht, daß sie noch allzusehr als
[illegible], nicht völlig als Raumbilder empfunden sind, daß diese leiden-
[illegible] …engende Bewegtheit nicht zu stilvoller Größe gebändigt ist. Aber
[illegible] Delacroix sein dekoratives Talent glänzend entfaltet in einer Reihe
[illegible] ausgezeichnet durch die Kraft und feine Abstimmung der Farben.
[illegible] Steinzeichnungen (Lithographien). Seine Art, in Tonmassen
[illegible] …zweiß-Technik mit ihrer Weichheit und ihrer Fähigkeit,
[illegible] …ssen, Außerordentliches entlockt. So ist Delacroix in vielem
[illegible] verwandt. Aber eines trennt ihn weit von der nächsten

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.

Eugène Delacroix, Barrikadenkampf.

Paris, Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 193.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Generation, nämlich sein Verhältnis zur Gegenwart. Er ist ein Maler, der in einer farbenstrotzenden Idealwelt lebt, am liebsten in der Vergangenheit oder im fernen Orient. Nur einmal hat er Pariser Leben gemalt in seiner Darstellung der Barrikadenkämpfe. Auch hier bildet eine Phantasiegestalt den Mittelpunkt, die Republik, der Bourgeois und Ouvriers durch Blut



Fig. 129. Delacroix: Entwurf für einen Plafond.

und Pulverdampf nachfolgen. Die Wildheit des Motives hat ihn da glücklich über die Gefahr der Allegorie und des zeitgenössischen Kostüms hinübergetragen (Salon 1831). Sonst aber blieb er Romantiker darin, daß die Realität des Tageslebens ihm höchstens in den malerischen Lumpen des Orientalen existenzberechtigt erschien, daß mit der Freude an höchster Bewegung

auch eine Neigung zu theatralischer Pose verbunden war, die besonders in seinen Historienbildern nicht immer angenehm berührt. Alles in allem war er doch der größte Farbendichter der französischen Romantik, einer der wenigen Unsterblichen des 19. Jahrhunderts.

Delacroix war Romantiker. Aber er wußte nichts von der weltfremden Verträumtheit, von der sentimentalen Tränenseligkeit der deutschen Maler. Er ging auf das Pittoreske, Pikante, Bizarre, auf gewaltsame Erregung der Nerven durch Grausiges, auf kontrastreiche Töne und glühende Farben aus. Aber vergessen wir nicht, daß er in dieser Auffassung der Romantik selbst in Frankreich fast vereinzelt stand. Viel zahlreicher waren diejenigen, die gleich den Düsseldorfern aus schönen Versen süße Bilder konzipierten, Edelfräulein unter



Fig. 130. Ingres: Befreiung der Angelika.

spitzbogigen Hallen lustwandeln ließen. Es fehlte auch nicht an solchen, die gleich den Nazarenern aus alten Manuskripten und aus den Wandgemälden der primitiven Italiener ihre Anregung empfingen, auf Komposition und Zeichnung schworen. Für sie alle war J. A. Dom. Ingres (1780—1867) das erhabene Vorbild. Als Davidschüler setzte Ingres die strenge zeichnerische Tradition seines Meisters fort. Aber er war ein feinerer Empfinder als der harte David, dabei ein Künstler, dem keine der wechselnden Strömungen seiner Zeit entging, der von allen in seiner Weise sich bewegen ließ. Während seine Frühwerke, Oedipus und die Sphinx (1808), Venus Anadyomene (1808—1810), Thetis und Jupiter (1811, Aix, Museum) noch der Davidschule angehören, beginnt er neben der Antike schon in Paris (1797—1806) Dürer und Holbein zu studieren, sich der Sekte der „Primitiven", der „Penseurs" zu nähern. Sein italienischer Aufenthalt (1806—1820) lehrt ihn Giotto und

Fra Angelico, die gotischen Maler und Architekten, aber auch die großen Quattrocentisten bis auf den jungen Raffael herab verehren. Ihre noble Feinheit paart sich in Ingres' Bildern oft mit jener gesuchten Magerkeit der Farbe und Zeichnung, die aus seinen weiblichen Figuren, seiner Odaliske und seiner befreiten Angelika (1819) jede Spur von sinnlicher Wärme verbannt. Aber die graziöse Wiedergabe der Rittergestalt des Roger auf letzterem Bilde (Fig. 130), oder der Francesca da Rimini (1819) in ihrer herben, frischen, spitzpinseligen Färbung ist doch



Fig. 131. Ingres: Das Gelübde Ludwigs XIII.

so geschmackvoll, so echt französische Umwandlung des italienischen Vorbildes, wie sie nur wenigen deutschen Romantikern gelingt. Als er 1824 über Florenz nach Paris heimkehrte, lag die reizvollste Periode seines Schaffens hinter ihm. Durch das eifrige Studium Raffaels hatte er sich von aller Jugendschwärmerei befreit, aber auch von aller Originalität. Er war ein Meister der Raffaelschen Komposition, der tadellosen Zeichnung, der konventionellen Farbe geworden, und hatte 1824 mit seinem Gemälde „Gelübde Ludwigs XIII." das Lob aller Gutgesinnten geerntet, die gegen die revolutionären Bilder der Géricault und Delacroix nach einem Verteidiger der „guten alten Traditionen" riefen (Fig. 131). Ingres, einst als novateur verdächtig, erscheint jetzt als conservateur des bonnes doctrines. Wie sein „Gelübde



Fig. 132. Ingres: Homers Apotheose.

Ludwigs XIII." ein Zeugnis war für die Besiegung des revolutionären Geistes, für die Rückkehr des offiziellen Frankreich in den Schoß der Kirche, so war es auch ein Zeugnis für die Rückkehr zu einer wohlgesitteten, königstreuen und religiösen Kunst, die vor den alten Meistern sich beugt. Seine Madonna war nichts weiter als eine freie Wiederholung von Raffaels Foligno-Madonna, sein Louis XIII. eine sehr sauber modernisierte Stifterfigur aus Raffaels Gemälden. Dann wird Ingres zusehends klassizistischer. Seine Stratonike (1839), ferner das große Deckenbild im Louvre, die „Apotheose Homers" (1827), sind von erschreckender Kälte (Fig. 132). Daß dies Bild, später von der Decke entfernt, als gerahmtes Wandbild weit besser wirkte, beweist uns, wie sehr der Zeit das richtige dekorative Empfinden gebrach. Nur in seinen Naturstudien und Bildnissen, besonders in den mit hartem Bleistift so wundervoll gezeichneten, offenbarte sich immer wieder der unbestechlich wahre, leidenschaftslose, jedes Detail erschöpfende Naturbeobachter, den auch die moderne Kritik achtet und bewundert. Gerade darum war Ingres der geborene Direktor des römischen Instituts, das er 1834—1841 leitete, und wo er einen vortrefflichen Einfluß auf alle ausübte, die dort der Zügelung, des vertieften Studiums bedürftig waren. Seine berühmte „Quelle" (1856, Louvre) zeigt, wie intim man den weiblichen Akt studieren, wie wunderbar man jede Partie durchmodellieren kann, ohne irgendwie etwas menschlich oder farbig dabei zu empfinden. Es ist das erstaunliche Meisterwerk einer Lehrmeisternatur, vor deren kühlem Blicke alles Blut erstarrt und der regungslose Körper alle Geheimnisse seiner Anatomie entschleiert.

Während ringsum die französische Malerei farbig und naturalistisch wurde, stand Ingres unentwegt auf seinem Posten als Bewahrer der großen Schultraditionen Frankreichs, als ein Zeuge jenes französischen Stilgefühls, das seit den Zeiten der Renaissance, seit

Perrault und Poussin, Racine und Molière niemals in der französischen Schule vernichtet werden konnte. Seine Farbe wurde immer nüchterner, immer polierter, statt des Feuers der Begeisterung sprach aus seinen Werken immer mehr die verständige Reflexion. Das alles hinderte doch nicht, daß man erstaunt aufsah zu dem Manne, der so edel und so einfach wie kein anderer und doch immer mit diskreter Beobachtung des Naturvorbildes mit feinem Stifte zu gestalten wußte, auf ihn als das Urbild der gemessenen Eleganz des französischen Akademikers, als den größten Zeichenlehrer des 19. Jahrhunderts.

Ingres' Hinweis auf die vorraffaelische Kunst fand den lebhaftesten Widerhall in der kirchlichen Malerei. Schon früher hatten die Guérinschüler Orsel (1795—1850) und A. H. Perin (1798—1875) in Rom Anschluß an die deutschen Präraffaeliten gesucht, wie ihre Fresken in Notre-Dame de Lorette zu Paris beweisen. Aber dieses deutschen Vorbildes hätte es eigentlich gar nicht bedurft. David hatte ja die Primitiven, den Giotto und Fra Angelico gepriesen, hatte ihre Figurenanordnung in der Fläche, ihren „style de procession“ gelobt, den die Modernen neuerdings wieder entdeckt haben. Ein sehr feiner Nachempfinder dieses „Prozessionsstiles“ wurde Hippolyte Flandrin (1809—1864), der zarter und inniger als sein Lehrer Ingres die alten Vorbilder erfaßte, besonders den Giotto, doch ohne die äußeren Unvollkommenheiten zu imitieren. Die Farbe war ihm, wie den deutschen Nazarenern, unwesentlich, seine Arbeit war mit dem Entwurf des Kartons vollendet, alles andere überließ

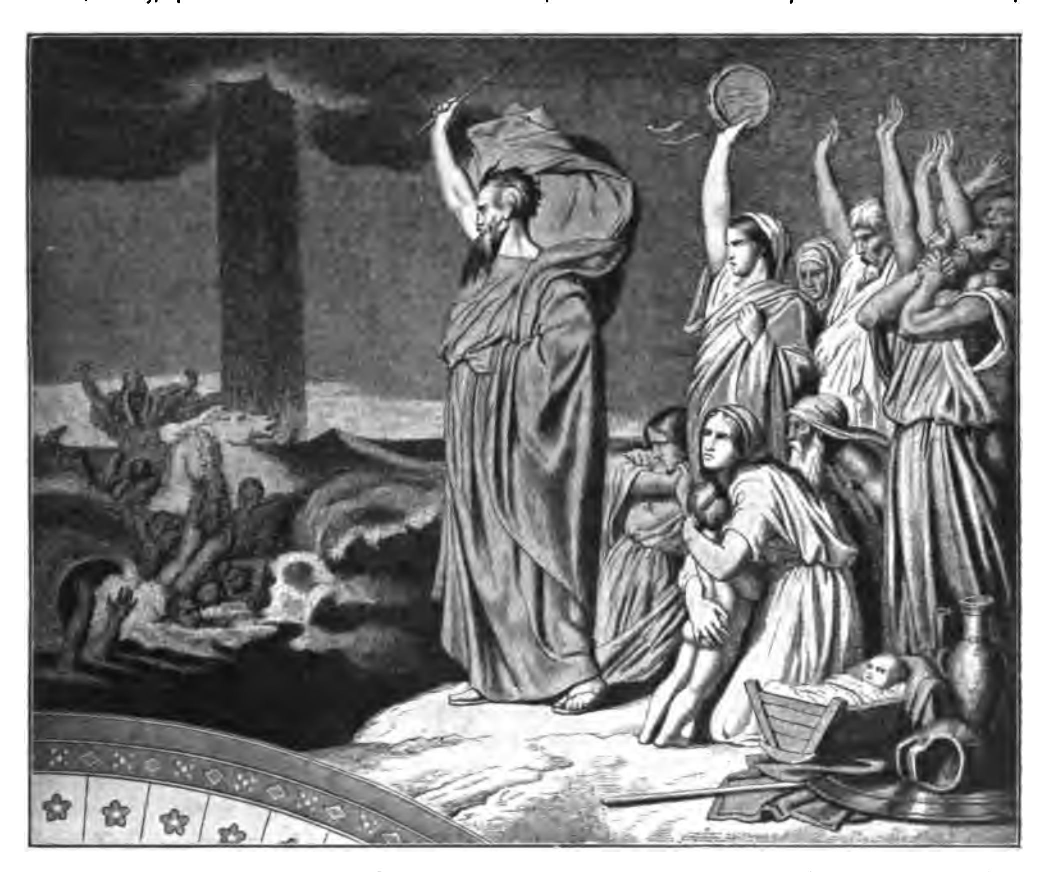


Fig. 133. Hippolyte Flandrin: Am roten Meer. (Nach Fournel, Artistes français contemp.) Paris, St. Germain des Prés.

er gerne den Schülern. Unter der matten Farbe leiden ein wenig seine hübschen Gemälde in S. Severin zu Paris, sein zarter Zyklus in St. Germain-des-Près (Fig. 133). Aber Reinheit und Innigkeit des Empfindens war ihm in höherem Maße eigen, als allen seinen Mitschülern im Ingresatelier. Eugène Roger (1807—1840) ist zu steif eklektisch, Louis Victor Mottez (1809 bis 1897) zu weich, zu altjüngferlich und süß, auch in den Fresken von S. Severin und S. Sulpice. Es fehlt den Franzosen hier der priesterliche Ernst, mit dem Cornelius und Overbeck an die Arbeit gingen. Der Ingresschüler Jules Ziegler (1804—1856) hatte ja in München Cornelius selbst belauscht. Aber seine Kostümfiguren, die in Prozession die Chorwand der Madeleinekirche umziehen, würde Cornelius als weltlich tändelnd verachtet haben, und Amaury-Duval (1808—1885) verfiel noch stärker dieser französischen Eleganz, die den Ernst und die Kraftnatur der Quattrocentovorbilder schmackhaft machen will. Dagegen war Paul Chenavard (1808—1895) wohl übergenial und extravagant, aber doch niemals schwächlich und geziert. Er war ein antiklerikaler Religionsphilosoph, der in michelangelesken Stil gewaltige Ideenkomplexe versinnlichte, z. B. in einer Folge riesiger Kartons für das Pariser Pantheon. Ein sehr eigenartiger Ingresschüler war Léon Benouville (1821—1859), der zwar keine Kirchenbilder malte, aber für seine wirklich tiefreligiösen Gemälde die Motive aus dem Leben der Mönche und der heiligen Märtyrer entnahm, und durch die einfache malerische Behandlung, durch die strenge mönchisch entsagende Stimmung den Eindruck ernsthafter Kunst erzielt.

Chenavard war zugleich Schüler von Ingres und Delacroix gewesen und hatte versucht, die Vorzüge der zwei großen Anreger der Romantik zu vereinen. Nach dem gleichen Ziele strebte auch Paul Delaroche (1797—1856), und wie so oft fand diese abgeleitete Kunst mehr Beifall als die originale. Wie Delacroix malte auch Delaroche Weltgeschichte. Aber dem alten Löwen der Romantik war sie nur Unterlage für Farbenakkorde und Ausbrüche menschlicher Leidenschaft gewesen. Das Publikum freilich wollte etwas anderes, wollte Verständlicheres, wollte Ereignisse, Handlung, Inhalt, wollte echte Waffen, Kostüme und Bettdecken — alles, nur keine echte Leidenschaft. Für eine ausschließlich malerische Kunst, wie sie Delacroix bot, war man nicht reif. Darum übersetzt Delaroche in Prosa, was Delacroix in Farben dichtet. Es war ja damals die Blütezeit der Geschichtsschreibung. Man genoß geschichtliche Werke, wie man heute Romane liest, und war bereit, aus der Geschichte theoretische Lehren zu ziehen, sich an ihren großen Gestalten zu begeistern und moralisch durch sie bessern zu lassen. Die malerische Darstellung großer menschlich oder vaterländisch rührender Dinge schien noch immer eine lebhafte erzieherische Wirkung auf die Massen zu versprechen. Dieser Gedankengang war damals so mächtig, daß man gerade in Paris im großen Stil den Versuch machte, das nationale Selbstgefühl durch massenhafte Historienbilder dauernd zu kräftigen. 1833 wurden die weiten Säle in Ludwigs XIV. Prunkbau, im Schloß zu Versailles, zu einem ungeheuren Nationalmuseum geweiht, in dem in erdrückender Monotonie die Ruhmestaten der französischen Nation von der Gallierzeit bis auf das Julikönigtum herab verewigt werden sollten. Kein Wunder, daß damit die aufblühende französische Historienmalerei zu höchster Regsamkeit veranlaßt wurde, zu einer erschreckenden Überproduktion von gesinnungstüchtigen Geschichtsbildern, daß die unberufensten Hände zur Mitarbeit gelangten, und daß schließlich dieses à toutes les gloires de la France geweihte Museum den Ruhm der französischen Malerei nicht gerade erhöht hat.

Dieser historische Zeitgeist machte sich auch auf der Bühne breit. Die ganze Weltgeschichte wurde dramatisiert, zu Rühr- und Schauerstücken ausgeschlachtet. Jene Sensationen,

die früher die romanische Kunst in Märtyrerbildern geboten hatte, bereitet sie nun durch die Darstellung historischer Greueltaten. Daß dabei ein größerer Realismus, größere Echtheit der Kostüme und Requisiten verlangt wurde, als in den klassischen und romantischen Dichtungen, war selbstverständlich. Statt Chiton, Mantel und nackten Beinen herrschte jetzt Trikot und Harnisch, Puffenwams und Stuartkragen. Man kam nicht mehr aus mit dem sogenannten Ritterhelm. Man mußte jetzt den Topfhelm des 12. Jahrhunderts, den Stechhelm der



Fig. 134. Delaroche: Tod der Königin Elisabeth von England.

Renaissance, die Eisenhaube der Kürassiere des 17. Jahrhunderts unterscheiden. Die Maler wurden Historiker, die Gewandklassen der Akademien wurden allmählich durch Kostümklassen ersetzt. Der Historienmaler begann mit dem Regisseur und dem Statistenführer zu wetteifern, die berühmtesten Schauspieler saßen ihm zu einem Hamlet, König Karl I., Cromwell u. s. w. Denn die englische Geschichte war neben der des eigenen Landes in Frankreich wie in Deutschland bevorzugt. Die liberalen Theorien und ebenso die literarische Vorliebe für den „Romantiker“ Shakespeare hatten zu ihrer Popularisierung viel beigetragen, die Verbreitung englischer Romane und Stahlstiche tat auch ihre Wirkung.

In einer solchen Zeit durfte ein Maler wie Delaroche (1797—1856) auf vollen Erfolg

zählen, wenn er dem Zeitgeschmack Rechnung trug. Er tat es mit unleugbarem Geschick. Als Schüler von Gros hatte er gelernt, Uniformen zu malen, wirkungsvoll zu gruppieren und zu erzählen ohne Rücksicht auf klassische Regeln. Sein sicherer Blick für das Wirksame ließ ihn erkennen, daß deklamierende Helden, begeisterte Jünglinge wohl auf der Bühne Figur machen, gemalt aber leicht langweilen, besonders wenn der Maler ihnen nicht viel Geist und Temperament mitzugeben vermag. Das hatte er bei einem seiner ersten Bilder erfahren. Seine Predigt des hl. Vincenz von Paula vor Louis XIII. hatte ihm ja Erfolg eingebracht (1824). Denn statt der Raffaelmadonna Ingres' hatte Delaroche den bewegten Prediger, statt des im Krönungsmantel knienden Fürsten den ganzen Hofstaat in echten Kostümen gemalt. Aber er begriff bald, daß auf die Dauer stärkere Reizmittel verwendet werden mußten, Dinge, die die Nerven des Beschauers erregten. Man mußte vom Theater lernen, mußte die wirkungsvollen Szenen suchen, die effektvollen Aktschlüsse. Nicht etwa brutale Mordszenen, das wäre zu stark gewesen. Aber der Moment vor einer Hinrichtung, nach einer Ermordung, mit dem gruseligen Gedanken an das, was kommen wird oder vorangegangen ist. So malte er 1827 den Tod der Königin Elisabeth von England (Fig. 134), die im Todeskampfe auf Kissen hingestreckt sich windet, geschmückt wie zu einem Feste, noch in diesem Augenblicke als Herrscherin Befehle erteilend, 1831 Cromwell am Sarge Karls I. und die Söhne Eduards im Tower, vor den nahenden Mördern bangend. 1834 folgte die „Hinrichtung der Jane Grey", die in zarter Jugendschönheit in weißem Atlasgewand vor dem Blocke des Henkers sich niederläßt, und die „Ermordung des Herzogs von Guise", d. h. die Mignons, welche nach der Ermordung dem scheu eintretenden König Heinrich III. die Leiche seines Meisters zeigen. Da rühmte man die historische Treue im Kostüm und der Zimmerausstattung, staunte, wie vor dem Leichnam noch alles scheu zurückzuweichen schien, kurz, erging sich in Ruhmesworten über die Echtheit und Wahrheit des Bildes. Die Betrachter waren ebensosehr erbaut von dem scheinbaren Realismus der Handlung, wie von dem scheinbaren Realismus der Malerei. Weil die Metalle und Holzteile besser gemalt waren als früher, weil seidene Mäntel, Leinenkittel und wollene Strümpfe einigermaßen greifbar unterschieden waren, übersah man, daß die Menschen ganz theatralisch in ihren Bewegungen, ganz unnatürlich als lebendes Bild gruppiert waren. Vor allem gewöhnten sich die Maler daran, immer mehr Wert auf den Inhalt, das Motiv zu legen, die Themata nicht nach malerischen Gesichtspunkten, sondern nach der Bühnenwirksamkeit des Vorganges zu wählen. So ging von diesem scheinbaren Realismus, von dieser unmalerischen Malerei die große Verwirrung der Begriffe aus, die auf Generationen die eigentliche Aufgabe der Kunst vergessen ließ, ihren Beruf, den Raum zu schmücken.

Wie sehr man sich gewöhnt hatte, den Theaterschneider als den Gott der Historienmaler zu betrachten, zeigt Delaroche in seinem 1837—1841 gemalten, einst so berühmten Hémicycle, das damals wegen der deutlichen Anlehnung an Raffaels Stanzen bewundert wurde und Anlaß zu ähnlichen Mustersammlungen aus allen Jahrhunderten in anderen Ländern gab. Auf uns wirkt es wie eine Versammlung kostümierter Künstler, die auf das Diner warten und sich vorläufig langweilen. Neben den historischen Kostümen sucht Delaroche auch die alten Volkstrachten, soweit sie malerisch sind und verabsäumt nicht, bei wiederholtem römischen Aufenthalt (1837, 1843) italienische Bauern zu malen, Männer mit finsterem Blicke und riesigem Schlapphut, Frauen von wunderbarer Schönheit, Kinder von raffaelischer Anmut. Was er hier schuf bezeugt ebenso wie seine Porträts, daß Delaroche eine gar nicht zu verachtende koloristische Begabung besaß, die er nur zu oft anderen Interessen unter-

ordnete. Als später schwere Schicksalsschläge ihn trafen, wandte er sich seit 1845 immer mehr der religiösen Malerei zu. Wenn auch seine Madonnen allzusehr Salon-Italienerinnen gleichen, bei seinen Christusgestalten die Eleganz auffällig betont ist, so muß man seiner Darstellung der Kreuzabnahme (1852) doch eben diese Eleganz, einen sicheren Geschmack in der Raumbehandlung, eine gedämpfte, wehmütige Stimmung nachrühmen, die der religiösen Empfindung eleganter Pariser Damen sicher genau entsprach. So wußte der alternde Künstler noch einmal auf einem neuen Gebiete den Geschmack seiner vornehmen Kundschaft und zugleich sein eigenes seelisches Bedürfnis zu befriedigen. Er hat in seiner Art mit dem



Fig. 135. Delaroche: Die Märtyrerin.

Bilde der holdseligen Märtyrerin, deren zarten Leib in stiller Nacht die Fluten des Stromes dahintragen (1855), etwas Vollendetes geschaffen (Fig. 135). Daß alles das bei ihm mehr äußere Anregung, als seelisches Gestalten von innen heraus war, tritt am schroffsten bei seinen Porträts hervor. Selten ist Napoleon I. oberflächlicher dargestellt, als von Delaroche (Fig. 136). Eben wegen dieser Oberflächlichkeit in der Schilderung wurde er auch noch der gesuchteste Porträtist für die gebildeten bürgerlichen Kreise.

So gering man also Delaroche als Künstler neben Delacroix und Ingres veranschlagen mag, so wurde er doch durch die Art, wie er die Historienmalerei effektvoll gestaltete, neben den beiden Genannten einer der großen Anreger für die Künstler der französischen Romantik. Während die vorwiegend malerischen Naturen sich dem gewaltigen Einflusse

Delacroix' hingeben, neigen die lyrischen und religiösen zu Ingres, die nüchternen Tatsachenmaler zu Delaroche.

Delacroix' pastose malerische Technik, die dem glatten, vertreibenden Davidstil ein Ende bereitet, machte allmählich Schule. Überall begegnet uns der bräunliche Gesamtton mit



Fig. 186. Delaroche: Napoleon in Fontainebleau. Leipzig, Museum.

dem leuchtenden Krapprot, dem Schwarzblau und den schmutziggelbweißen Lichtern. Aber an malerischem Können reichen doch nur wenige an den Meister heran. Vielleicht hätte der auf der Ausstellung 1900 entdeckte Felix Trutat (1824—1848) sich ihm genähert, wenn er nicht einem frühen Tode erlegen wäre. Seine „femme nue" ist ein Meisterakt, das Porträt seines Vaters vortrefflich charakterisiert. Einen wackeren Mitkämpfer fand Delacroix in

A. G. Decamps (1803—1860), der schon vor allen anderen 1827—1829 den Orient bereiste, die Türkei und Kleinasien durchforschte. Mochten ihm immerhin Delacroix' Bilder den Blick für malerische Wirkung und rein farbiges Natursehen geöffnet haben, so bleibt es doch sein Verdienst, daß er die südliche Landschaft so stimmungsvoll erfaßte. Unfähig, im akademischen Sinne korrekt zu zeichnen, — er hat zeitlebens über dieses Manko sich selbst Vorwürfe gemacht, — blieb ihm zu seinem Glücke nichts anderes übrig, als eine skizzenhafte, rein malerische Manier anzunehmen, in der die starken Gegensätze des südlichen Lichtes und Schattens betont und effektvoll ausgebildet wurden. Sein „Polizeimeister" von 1831 war der Vorläufer einer langen Reihe von orientalischen Volksszenen, die durch ihre



Fig. 137. Decamps: Eine Fleischerei im Orient. (Nach **Fournel, Artistes français contemp.**)

an Karikatur streifende scharfe Charakterisierung bewundernswert sind (Fig. 137). Leider wurde auch Decamps schließlich vom historischen Zeitgeist berührt. Er sah in diesen Burnusträgern das getreue Spiegelbild der alttestamentlichen und frühchristlichen Menschheit. Er malte Josef und seine Brüder, Simson und die Philister wieder als Orientalen in südlichem Lichte, nachdem der Klassizismus sie lange genug als antike Gewandfiguren im Atelierlicht dargestellt hatte. Man kann als Historiker diesen Standpunkt bekämpfen, ein Fortschritt in künstlerischem Sinne war es doch.

Seitdem wurde der Orient ein Lieblingsgebiet der Romantiker, die hier alles vereint fanden, eigenartige Landschaften voller Farbenglut, geheimnisvolle Menschen in malerischen Lumpen, Märchenzauber aus tausend und eine Nacht und dazu den Abglanz einer uralten Menschheitsgeschichte. Aber die schöne Aufgabe völlig zu lösen gelingt nur wenigen Künstlern.

Prosper Marilhat (1811—1847), der zunächst Decamps malerisch zu überholen schien, verlor sich später in saubere Kulturgeschichtsillustrationen. Auch die alttestamentarischen Orientbilder des Horace Vernet (1789—1863) beweisen, daß nicht eine Orientreise genügt, um einem sonst farblosen Pinsel plötzlich Gluten zu entlocken. In diesem geschmeidigen und vielseitigen Manne spiegelten sich die verschiedensten Richtungen der französischen Romantik, die er alle spielend sich aneignet. Aus einer alten Malerfamilie stammend, beherrschte er bereits in jungen Jahren das Handwerkliche seines Metiers und konnte schon 1812 für ein Gemälde eine Medaille erringen. Das stärkte seinen Ehrgeiz und seine Keckheit. Denn er besaß jenes echt gallische Temperament. Lebensfroh und ruhmredig, körperlich gewandt, witzig



Fig. 138. Horace Vernet: Thamar und Juda.

und beredt, war er immer bereit, zu posieren, sich effektvoll zur Geltung zu bringen, auch aus einem Malheur Kapital zu schlagen. Als er 1822 vom Salon zurückgewiesen wurde, veranstaltete er mit ungeheurer Reklame eine Separatausstellung seiner Werke. Die Schüler liefen ihm in Menge zu, da er statt nach gipserner Antike Menschen und Tiere nach der Natur studieren ließ. Dabei herrschte in seinem Atelier das genialste Durcheinander. Aber je toller der Lärm, desto behaglicher war es ihm, desto flotter ging ihm die Arbeit von der Hand. Immer malte er, was gerade Mode war. Als junger Mann illustrierte er romantische Dichter, malte er Mazeppa frei nach Byron. Als Direktor der Akademie 1828—1833 in Rom tätig, beutete er Raffael und Michelangelo zu Genrebildern aus, malte im Vatikan eine päpstliche Prozession und opferte der Räuberpoesie. Denn es war damals Mode,

wie Gurlitt hübsch bemerkt, diese Leute, mit denen man im Leben nichts zu tun haben mochte, in der Kunst rührend zu schildern. Darum malt Vernet edle Räuber mit finsteren Gesichtern, mächtigen Schlapphüten und kolossalen Flinten, den Rinaldo Rinaldini und seine liebliche Rosa, den Kampf der kühnen Briganten gegen die päpstlichen Häscher, die Beichte des sterbenden Räubers, kurz, die Helden der Dichtung nach den Modellen von der spanischen Treppe. Als dann Delacroix und Decamps den Orient entdeckt hatten, fährt auch Vernet pflichtschuldigst dorthin. Nach der Rückkehr 1839 malt er die Geschichten des Alten Testaments in arabischem Kostüm, z. B. die schöne Thamar, die wohlweislich nur das Antlitz verhüllt, übrigens aber die Reize des üppigen Körpers dem Beschauer willig preisgibt (Fig. 138). All-



Fig. 139. Horace Vernet: Römisches Pferderennen. Nach Lithographie.

mählich konzentriert sich Vernet auf das Gebiet, das seiner ruhmredigen Natur und seinem flotten Pinsel am besten entsprach, auf das Militärbild, malt schöne Pferde (Fig. 139) und glänzende Uniformen, das Getümmel der Schlacht und die chevaleresken Gestalten der französischen Soldaten. Er, der angeblich 1814 selbst noch die Waffen unter Napoleon getragen, erging sich in Schilderungen der Armee des ersten Kaiserreichs, bis ihm die glorreiche Expedition nach Algier (1830) Gelegenheit gab, zeitgenössische Taten der französischen Armee vor Bona, Constantine und Isly und auf einer 100 Quadratmeter großen Leinewand die Einnahme der Smala des Abd-el-Kader (1843) zu schildern. 1836 und 1849 erscheint er im Gefolge des Zaren im russischen Feldlager, macht auch noch mit der französischen Armee den Krimkrieg mit, aus dem er die Schlacht an der Alma und den Sturm auf den Malakoff verherrlicht. Ewig enthusiasmiert, verkündet er bald in ruhmrediger Breite auf großen Leine-

wanden die Gloire der französischen Armee, bald schildert er in kleinen gefühlvollen Bildern den gefallenen Reiter, den das treue Roß und der treue Hund im Tode noch betrauern. Und die dankbare Nation jubelt dem Maler zu, der ihren kriegerischen und ihren sentimentalen Empfindungen zugleich Rechnung zu tragen weiß. Ein glückliches Temperament, ein Mensch, den niemals harte Selbstkritik in seiner unerschütterlichen Sicherheit stört und dessen renommistische Eitelkeit so grotesk war, daß sie nicht einmal mehr verletzte, sondern nur noch belustigte, konnte er in der Kunstgeschichte einen Namen sich erringen, den er durch den malerischen Wert seiner Bilder niemals gewonnen hätte.

So verschwanden damals neben ihm alle übrigen Militärmaler, selbst der koloristisch reich veranlagte Eugène Lami (1800—1890), der lebendige und gemütvolle Hippolyte Bellangé (1800—1866), Charlet (1792—1845) und Raffet (1804—1860), die Schüler von Gros. Und doch hatten Lami und Bellangé in ihren napoleonischen Schlachtenbildern trotz mancher Schwächen ein echt malerisches Empfinden für die Tonwirkung der Uniformen, für die Bewegung der Massen im Terrain. Charlet und Raffet waren vor allem gute Zeichner. Darum fanden sie in der Lithographie das beste Mittel, ihrer Begeisterung für die napoleonische Legende Ausdruck zu leihen (Fig. 140). Sie werden nicht müde, den kleinen Korporal inmitten seiner Getreuen vorzuführen, die alte und die junge Garde, siegend und sterbend, den Soldaten der großen Armee am Wachtfeuer und auf Vorposten, im Pulverdampf und im Biwak. Später kamen auch die zeitgenössischen Ereignisse zur Wiedergabe, die Kämpfe in Algier und der Krim. Charlet hatte die stärkste humoristische Ader und wußte in seinen flotten Lithographien nicht nur den Soldaten, sondern auch den kleinen Mann aus der Provinz, die Typen aus dem Pariser Straßenleben humorvoll darzustellen. Uns ziehen diese schlichten Lithographien der Militärmaler mit ihrer phrasenlosen Ehrlichkeit ganz besonders an. Sie gehören zu den seltenen Dokumenten jener romantischen Epoche, die den Menschen einmal nicht ausschließlich als Spielzeug dichterischer und koloristischer Eingebungen betrachten. Solche Objektivität ist damals selten. Wir treffen sie nur bei einigen Genremalern oder bei den Chronisten, wie F. J. Heim (1787—1865) und anderen, die für Karl X. oder für Versailles Staatsaktionen in Frack und Vatermördern malen. Aber da wirkt sie nicht gerade kurzweilig. Der einzige, der die Menschen jener Zeit nicht nur als Statisten oder als Komiker wiedergab, der die Leidenschaften und Stimmungen seiner Zeitgenossen von Grund auf kannte und malerisch zu schildern wußte, war Henri Daumier (1808—1879). Aber er war auf die Zeichnung, auf die Karikatur verwiesen, um sich Geltung zu verschaffen, und wir werden weiterhin sehen, welche Bedeutung ihm und anderen Zeichnern, wie Monnier nnd Philippon, für das Fortleben der realistischen Kunstanschauung über die Romantik hinaus zukommt.

Darf man auch den originellen Nicolas François Octave Tassaert (1800—1874) zu diesen Malern des Lebens rechnen, weil er zeitweise arme und unglückliche Franzosen malte? Allerdings ging er erst nach der Revolution von 1848 zu diesen Thematen über. Vorher malt er teils religiöse Bilder, teils galante Frauenzimmer, oder beides zugleich. Dann wirft er sich auf das soziale Tendenzbild, malt die „unglückliche Familie (1849)“, den „Selbstmord“ und anderes. Darum gilt er als ein Vorläufer der modernen Armeleutmaler, wohl mit Unrecht, denn er war nach Auffassung und Malweise durchaus Romantiker, er malte Rührstücke, nicht soziale Studien.

Der eigentliche Vertreter der in Gefühlsschwelgerei ersterbenden Romantik, der malende Lyriker ist Ary Scheffer (1795—1858). Deutschholländer von Geburt, voll blonder Sentimentalität von Jugend auf, war er noch dazu in Guérins Atelier herangebildet. Er gefiel



Fig. 140. Raffet: Nächtliche Heerschau.

in dieser vorwiegend literarischen Epoche durch seine Illustrationen zu deutschen und englischen Dichtern, die er mit wenig Farbe aber viel Pathos auch in Öl malte. Einmal versuchte er sich in einer größeren religiösen Komposition, „Christus consolator" (1837), die den Heiland als Tröster aller Unglücklichen einschließlich der Negersklaven etwas pedantisch schildert. Dann kehrte er, abgeschreckt von ein paar bösen Historienbildern in Versailles, zu



Fig. 141. Ary Scheffer: Monika und Augustinus.

einfachen Gruppenbildern zurück, die wegen ihrer andachtsvollen Schwärmerei viel gerührte Bewunderer fanden (Fig. 141). Die Seele, die zuweilen aus seinen Bildern sprach, hat Ary Scheffers schnell verblühten Ruhm geschaffen. Als Maler war er herzlich unbedeutend. Neben Ary Scheffer, dem blutleeren Dichterling, steht Théodore Chassériau (1819—1856) als ein echter Malerdichter, temperamentvoll und koloristisch hochbegabt, eine seltsame Mischung von Ingres und Delacroix. Von letzterem hat er die dekorative, oft so kühne Farbe, von Ingres das feine Stilgefühl, das noch in der Venus Anadyomene von 1839 dominiert. Und wie eigenartig ist dann in Chassériaus „Doppelporträt der Schwestern"

(1843) die herbe Frische der Ingresschule mit der Glut der Romantik zu einem großen Effekt zusammengestimmt, in diesen hellgelben Kleidern und roten Shawls auf grünem Grunde, wie leuchtet Delacroix' Farbe, gedämpft und etwas verzärtelt, aus Chassériaus phantastischer Komposition „Macbeth und die Hexen". Dabei besitzt er trotz aller Lebensfülle ein feines Gefühl für strenge Komposition, für die Einordnung der Figuren im Raume, eine Mischung von Realismus und Stil, die in mancher Beziehung an Rethel erinnern könnte, aber auch an Puvis de Chavannes, wenn nur die Farbe nicht so süßlich wäre. Das Fragment einer Dekoration für das Palais de la Cour des Comptes (la Paix, 1844 bis 1848) läßt ihn als direkten Vorläufer der modernen dekorativen Künstler erscheinen. Mit den Modernen hat er auch die Auffassung des Weibes gemein als einer schlanken, müden, träumerischen Gestalt voll heimlicher verzehrender Sinnlichkeit (Fig. 142).



Fig. 142. Chassériau: Tepidarium.

Aber die lyrische und dramatische Romantik wird in den vierziger Jahren von der patriotischen Reklamekunst der Historienmaler außer Kurs gebracht, die ihre umfangreichen, im Großbetrieb mit Schülerhülfe hergestellten Maschinen in den Vordergrund schieben. Die Art, wie die Aufgabe gestellt, wie sie nach außerhalb der Malerei liegenden Gründen beurteilt wurde, mußte selbst den zum Handwerker herabziehen, der mit Talent und künstlerischen Absichten an sie herantrat. Das erschwert uns ein gerechtes Urteil über die Bilderlieferanten, wie Louis Hersent (1777—1860), Charles Steuben (1788—1856), M. Drolling (1786—1851), Jean Alaux (1786—1864), A. Couder (1790—1873), den Kostümmaler A. Hesse (1806—1879). Neben ihnen hatte Eugène Deveria (1805—1865) einst in seiner Frühzeit mit seiner „Geburt Heinrichs IV." (1827) den Ruf eines neuen Paolo Veronese errungen. Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), ein geborener Kölner, Schüler von Girodet und Vernet, hatte mit seiner

„Bartholomäusnacht“ (1833) Erfolg gehabt. Aber dann verloren sie sich beide in der Routine. Robert Fleury erregte wenigstens im katholischen Frankreich Aufsehen durch die liberale und protestantische Tendenz seiner Bilder. So malt er das Religionsgespräch zu Poissy (1840), den weltentsagenden Karl V. im Kloster S. Juste, schildert die Schrecken der Judenverfolgung in London (1848), oder die Greuelszenen bei der Plünderung Roms durch die deutschen Lands-



Fig. 143. Chassériau: Der Friede. (Gaz. des Beaux-Arts.)

knechte (1858). Ähnliche Motive verarbeitet sein Schüler P. Ch. Comte (geb. 1823). Es waren im Grunde recht harmlose Theatercoups, wie sie im Anschluß an die Bühne auch Léon Cogniet behandelte (1794—1880). Ein effektvoller Hintergrund, davor das blutige Gemetzel des bethlehemitischen Kindermordes, oder die Flucht des Templers und der Jüdin aus der brennenden Stadt, oder der greise Tintoretto, der seine verstorbene Tochter noch auf dem Totenbett malt. Das waren die billigen Mittel, durch die Schrecken und Mitleid bei dem literaturkundigen Beschauer erzielt wurden.

Mit der Historienmalerei durfte sich die Genremalerei nicht messen. Das sah man schon an dem kleineren Format der Bilder und an der Tatsache, daß die in Genrebildern dargestellten Menschen im Konversationslexikon und im Index der Weltgeschichte nicht aufgeführt sind. Zur Entschädigung hielt man sich an die hübschen Kostüme, wie sie etwa in den Sabinerbergen noch zu finden waren. Leopold Robert (1794—1835) nahm dies dankbare Thema auf und beglückte die Welt zunächst mit Räuberbildern aus den Abruzzen. Dann versucht er in drei großen Bildern das italienische Volk in verschiedenen Jahreszeiten und mit wechselnder Szenerie zu geben. Er malt die Heimkehr der Pilger von der Madonna dell' Arco (Fig. 144), malt die Schnitter, die aus den pontinischen Sümpfen zurückkehren, und den Improvisator, der vor Frauen und Mädchen seine Lieder singt. Die italienischen Bauern



Fig. 144. Robert: Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco.

und Fischer scheinen ihm nur dazu bestimmt zu sein, die Stellungen von Antiken zu kopieren, oder malerische Gruppen zu bilden, um dem Auge des Kunstfreundes wohlzutun. Robert hatte gewissenhaft das Volk selbst studiert, ehe er seine Bilder malte. Aber er hatte so lange an ihnen herumstudiert, bis er überall nur klassisch schöne Menschen in klassisch schönen Bewegungen sah. Der Erfolg war über Erwarten groß. Als nun gar die Nachricht von seinem Selbstmord aus Liebe zur Prinzeß Charlotte Bonaparte sich verbreitete, wurde Robert doppelt berühmt. Seitdem hatte das italienische Genrebild durch J. C. Bonnefond (1790 bis 1860), Victor Schnetz, August Wilhelm Lehmann (geb. 1819) u. a. ständige Vertretung im Pariser Salon gefunden und wird erst aussterben, wenn das letzte Modell von der Piazza di Spagna sein letztes Kostüm verschlissen hat.

Die romantische Landschaft hatte ihre Vorläufer schon in der Epoche des Klassizismus gehabt. Aber die Malerei dieser Frühromantiker wetteiferte an polierter Glätte mit der des Klassizismus, nur daß sie statt Nymphen und Dryaden Mönche und Ritter lustwandeln ließ,

statt dorischer Tempel spitzbogige Klostergänge als Kulissen anbrachte, statt der unbestimmten antiken Landschaft die Küsten, Wälder und Felsen Italiens andeutete. Im wesentlichen standen auch diese Frühromantiker auf dem Standpunkte des Klassizisten Henri Valenciennes (1750—1819), der in seinem traité élémentaire de perspective pratique ausdrücklich davor warnte, die gewöhnliche, gemeine Natur abzuschreiben, wie es etwa Rembrandt und die Holländer getan. Die Natur, sagt er, ist immer „mesquine", die Schönheit aber ist ideal, man sieht sie nur bei geschlossenen Augen, wenn die durch Lektüre der antiken Dichter genährte Seele sich die poetische Illusion schafft. Claude Lorrain konnte darin als Vorbild dienen. Sorgfältige Auswahl der Naturmotive, entsprechend der dichterischen Stimmung, ist Pflicht des Malers. Zur Illustration einer Elegie gehörten eben Trauerweiden, zum Phaetonsturz Felsengründe. In diesem Sinne wirkten Louis Gabriel Moreau (1740—1806), Victor Bertin (1775—1842), J. H. Bidault (1758—1846), A. E. Michallon (1796 bis 1822). Daneben gab es immer eine kleine Gruppe der „Stillen im Lande", die in den Wäldern bei Paris mit Andacht und minutiöser Sorgfalt Baumschlag und schöngerundete Wolken studierten, aber für ihre einfältige Naturverehrung wenig Gegenliebe fanden. Georges Michel (1763—1843) gehörte zu diesen und sein Freund Bruandet (1755 bis 1804). Weil ihre Mittel ihnen keine großen Reisen und anspruchsvollen Leinewanden gestatteten, blieben sie an den Ufern der Seine und malten bescheidene Natur in etwas ängstlicher porzellanglatter Manier.

Der große Eindruck, den seit 1824 die englischen Landschafter, die Constable und Bonington, auf die Pariser Künstler machten, kommt in der Landschaftsmalerei vorläufig kaum zum Ausdruck. Delacroix studiert ja einige Zeit selbst in England, aber seine Gewaltnatur konnte nicht viel annehmen von der luftigen Feinheit jener Inselkünstler, ebensowenig wie Decamps oder wie der stürmisch geniale Victor Hugo in seinen auf die Leinewand wild hingeworfenen gotischen Phantasielandschaften. Auch die weniger genialen wollten sich doch nicht in die engen Fesseln einer bescheidenen Heimatskunst schlagen lassen, ihnen fehlte die Andacht dazu. Sie wollten zu viel darstellen, zu sehr mit allen Mitteln Stimmung machen. Die meisten malten Theaterprospekte für romantische Opern als Staffeleibild. Aber jene von Michel gegebenen Anregungen wirkten doch fort. Immer mehr fanden sich Maler, die es ernst nahmen mit der Nachbildung der Natur, die von den holländischen Meistern, von Ruysdael und Everdingen lernten und hierin durch den Einfluß der Engländer bestärkt wurden. Den Anfang machten Camille Flers (1802—1868), der Maler nordfranzösischer Wiesenflächen, und der etwas nüchterne C. Delaberge (1807—1842), ferner J. Dagnan aus Marseille (1794 bis 1873). Lebensvoller war schon Louis Cabat (1812—1893), der später durch die Nachahmung italienischer Landschaft aus seiner guten Bahn gedrängt wurde, aber im Beginn der dreißiger Jahre mit Ansichten aus Ville d'Avray und der Normandie erfolgreich hervortrat. Dazu kam Paul Huet (1804—1869), der einst romantische Campagnamotive gesucht, aber seit den dreißiger Jahren immer häufiger die Wälder und Schluchten Frankreichs malte und sich zu immer größerer Toneinheit durchringt. Endlich als Marinemaler L. G. E. Isabey (1804—1886) und Théodore Gudin (1802—1880).

Sie alle werden überholt durch die Fontainebleau-Meister, die intimen Landschaftskünstler wie Rousseau und Dupré, die wohl chronologisch hierher gehören, deren erfolgreiches Sichdurchringen aber erst in die Epoche des zweiten Kaiserreichs fällt, wo sie eingehender gewürdigt werden.



Fig. 145. Wappers: Episode aus dem belgischen Aufstande von 1830. Brüssel, Kgl. Museum.

Der koloristische Aufschwung, den durch Delacroix die französische Malerei nahm, wirkt zuerst und am stärksten auf die belgischen Kunststädte, auf Antwerpen und Brüssel. Doch betrachteten sich Wappers, de Biefve und Gallait nicht nur als Schüler der Franzosen, sondern auch als Wiedererwecker der alten vlamischen Kunst, die im Ausgang des 18. Jahrhunderts an Altersschwäche eingegangen und durch den Klassizismus ersetzt war. Mühelos hatten die Anhänger Davids über die letzten entarteten Nachahmer der Alten gesiegt, über den süßlichen van Dyk-Imitator Andreas Lens (1739—1822) und über G. J. Herreyns (1743—1827), in dessen bräunlich-düsteren Bildern Rubens nachklingt. Der letztere hielt freilich an der Akademie zu Antwerpen noch bis 1827 die alte manierierte Kunstweise aufrecht. Dann erst kam die neue Richtung unter dem Direktorat des Matthias van Brée (1773—1839) zur Herrschaft, der 1796 in Paris bei Vincent studiert, 1797 in seinem „Tod des Cato Uticensis“ sein klassizistisches Meisterstück geliefert hatte. Die Produktion von schönkonturierten, sauber modellierten, lebensgroßen Aktfiguren mit und ohne Kostüm wurde nun auch in Antwerpen und Brüssel das höchste Ziel der strebsamen Akademiker. Besonders anregend wirkte die persönliche Gegenwart des großen J. L. David, der im letzten Jahrzehnt seines Lebens als Verbannter in Brüssel weilte (1815—1825), freilich als ein alternder, in schwächlich-antikischer Formel erstarrter Mann von vergangenem Ruhme zehrend. Aber er fand in Navez (1787—1869) den gelehrigsten Schüler und einen seiner talentvollsten Nachahmer (Fig. 146). Die großen religiösen Bilder dieser Leuchte des Klassizismus vermag wohl selbst der objektivste Beurteiler heute kaum zu würdigen. Sein in Rom 1820 entstandenes Bild „Hagar und Ismaël“ ist unangenehm steif und posiert. An ihm wie an den Tafelbildern für St. Gudule in Brüssel oder für die Jesuitenkirche zu Antwerpen haben Poussin und die Bolognesen

ebensoviel Anteil wie David. Um so mehr überrascht den Besucher des Brüsseler Museums der Anblick einiger Porträts von Navez' Hand, wie jenes Bildnis der alten Dame von 1827, oder das so natürlich komponierte der Familie Hemptinne ebenda. Nicht nur die feste, sichere Zeichnung, auch die klare, kühle, ungebrochene, aber nicht unharmonische Färbung berührt uns sympathisch und läßt uns den Direktor der Brüsseler Akademie als guten Lehrmeister schätzen. Neben David machen auch die anderen Führer der französischen Malerei unter den Vlamen Schule. Der etwas romantisch gefärbte Klassizismus des Girodet



Fig. 146. Navez: Familienbild.

wird in Brüssel durch Philipp van Brée (1786—1871) vertreten. Bei Gros studiert François Simonau (1783—1859), der später nach London übersiedelt und vor allem Henri Decaine (1799—1852), ein beliebter Porträt- und Historienmaler. Sein Riesenbild „Die berühmten Belgier" (Brüssel 1839) ist eine Konkurrenzarbeit zu Delaroches 1837 begonnenem Hemicycle und ein Vorläufer von de Bièfves Kompromiß, leider viel schlechter gemalt als jene beiden Werke. Auch die Schüler von Herreyns und Lens suchen nun den Anschluß an den gallo-römischen Klassizismus zu gewinnen, z. B. der unglückliche P. F. Jacobs (1780—1808), der eben für sein großes Melodrama prämiiert war (Cäsar wird der Kopf des Pompejus überbracht), als der Tod ihn ereilte.

So war der klassische Pariser Stil die herrschende Mode bei den Vlamen geworden, wenigstens in der Monumentalkunst. Die Erinnerung an die alte heimische Art, vor allem an die holländischen Feinmaler, war damit aber nicht ganz erloschen. Da malte B. P. Ommeganck (1755—1826) in Antwerpen als Nachahmer des P. Potter seine feinen Tierstücke, seine sauberen geleckten Hammel, die ihm den Ehrennamen des „Racine de moutous“ einbrachten. Da waren als Landschafter zwei seiner Schüler hoch angesehen, Frédéric Th. Faber (1782—1844) und J. B. de Jonghe (1785—1844), die an Glätte und Feinheit mit den Porzellanmalern des Rokoko wetteiferten. Dagegen sucht E. J. Verboeckhoven (1798—1881) auch in das Tierbild etwas klassische Größe zu bringen, wobei die koloristische Einheit zwischen Landschaft und Tieren in die Brüche geht.

So wetteiferten diese eleganten Feinmaler mit den Klassizisten um die Gunst des Staates und des Publikums, ohne rechte Begeisterung wecken zu können. Das kräftige, farbenfrohe vlamische Volk forderte mehr Saft und Kraft, mehr Farbe und Bewegung. Auch in Belgien gärte es, und nicht nur in der Kunst. Wie Paris seine Julirevolution, so hatte Brüssel seinen Dezemberaufstand, der ihm die Loslösung von dem stammverwandten Holland brachte. Politisch vielleicht eine unglückliche Tat, die aber in dem kleinen Volke eine sichtliche Stärkung aller kulturellen Kräfte, ein gesteigertes Selbstbewußtsein, eine erhöhte Schaffensfreude hervorrief. Lebhafter erinnerte man sich der alten glorreichen Geschichte des Landes und seiner stolzen Kunst. Mit unendlichem Jubel wurde daher der Antwerpener Gustav Wappers (1803—1874) begrüßt, als er im Revolutionsjahre 1830 seinen „Bürgermeister van der Werff“ ausstellte. Wappers hatte in Antwerpen und vor allem in Paris an Delacroix' Werken Malerei studiert, aber auch Rubens und die Venezianer zu Rate gezogen. Und so konnte er seine Mitbürger überraschen durch die Wahl eines, nicht der Poesie, sondern der niederländischen Geschichte entnommenen Gegenstandes, vor allem aber durch ungewohnte koloristische Effekte. Man mußte ihn damals, verglichen mit David und Navez, für einen unerhört lebenswahren, farbengewaltigen Künstler nehmen, für einen neuen Rubens. Mit Delacroix, der ja offenkundig der Anreger für ihn war, sucht Wappers gleichen Schritt zu halten. Als jener mit seiner „Freiheit, die das Volk auf die Barrikaden führt“, das revolutionäre Paris begeistert, kommt 1835 Wappers mit seiner Episode aus dem belgischen Aufstand von 1830, die unter dem noch frischen Eindrucke dieser Ereignisse das belgische Volk stürmisch erregen mußte (Fig. 145). Niemand nahm daran Anstoß, daß die Gruppen gekünstelt aufgebaut, unsinnig zusammengedrängt und ineinandergeschoben waren, daß jede einzelne Gestalt auf dem figurenreichen Bilde einen besonderen Akt der Vaterlandsliebe repräsentiert. Im Gegenteil, man freute sich, daß alles hübsch beisammen war, kühne Knaben und ernste, opferbereite Männer, Arbeiter, Bürger und Soldaten, Jünglinge, die ihr Leben der Freiheit hingeben, Väter, die heroisch von Weib und Kind sich losreißen, um fürs Vaterland zu kämpfen. Und mit welcher Bravour war das gemalt, wie hob sich gegen die bräunlich-tiefen Schatten saftige Farbe ab. Nie wieder ist seitdem Wappers etwas Ähnliches gelungen, selbst daß er 1853 ganz nach Paris übersiedelte, half nichts mehr. In Brüssel ist noch aus seiner letzten Zeit (1870) ein „Abschied Karls I. vor seinem Gang zum Schaffot“ zu sehen, der trotz hellerer Farbe und besserer malerischer Technik nicht entfernt an die stürmische Frische jener Jugendwerke heranreicht. Durch Wappers war aber auch in Belgien die Freude an historischen Paradestücken angeregt, schon im nächsten Jahre (1836) konnte man „Die Sporenschlacht bei Courtray“ von dem jungen Nicaise de Keyser (1813—1887) als malerische Großtat begrüßen. Sie war zwar nur ein schwacher Abglanz der französischen Historienmalerei des Delaroche, aber

man erzählte dazu die Lebensgeschichte de Keysers, wie er als Hirtenknabe im Sande Figuren zeichnend von einer ungenannten vornehmen Frau entdeckt worden sei, man erinnerte sich seiner 1834 ausgestellten Kreuzigung, die doch nur eine schwache Replik nach Rubens gewesen war und man freute sich, wieder ein Talent der heimischen Schule entdeckt zu haben. Auch de Keyser erlahmte auffallend schnell. Er etabliert sich als professioneller Historien- und Genremaler, blättert in einem Handbuch der Kunstgeschichte und malt danach Episoden aus dem Leben berühmter Künstler: „Memlinc im Spital zu Brügge", „Albrecht Dürer bei Massijs zu Besuch", „Rubens in seinem Atelier", oder „Franz I. bei Benvenuto Cellini". Wohl lieferte er auf Bestellung auch noch Historienbilder, 1839 die „Schlacht bei Worringen", 1844 die bei „Nieuwport" und 1849 die von „Seneffe", aber sein Andenken wird durch dieses Repetitorium der Weltgeschichte keineswegs gebessert.

In der Gunst der Menge löste ihn Ed. de Bièfve (1809—1882) mit seinem „Kompromiß der Niederlande" ab (1841, Fig. 147). Der riesige Maßstab des noch in Paris gemalten Bildes imponierte ebensosehr, wie die historische Erinnerung an jenen Bund des niederländischen Adels von 1566, der den Freiheitskampf gegen Spanien begann. Was man sah, war allerdings ohne historische Erklärung herzlich langweilig. An einem Tische im Vordergrunde Graf Marinx, Graf Horn und andere den Kompromiß unterzeichnende Adelige, dahinter, um ein paar Stufen erhöht, Graf Brederode, um den die ganze übrige Masse in schlecht entwickelten Gruppen aufgereiht ist, hier ein paar Männer, die sich die Hände schütteln, dort ein paar Hurrarufer. Das Ganze sah aus, als ob in der langweiligen ionischen Säulenhalle von Serenissimus eine Ausstellung mit einer ebenso langweiligen Rede eröffnet würde, während der Vorstand vorne ein amtliches Schriftstück unterzeichnet. Man



Fig. 147. De Bièfve: Kompromiß des niederländischen Adels.



Fig. 148. Gallait: Der Schwur des Vargas. (Gaz. des Beaux-Arts.)

sehnt sich ordentlich nach der theatralischen Begeisterung von Wappers zurück. Aber viel Samt, Seide, Spitzen, greifbar gemalt, nicht dünn vertrieben, sondern pastos aufgetragen, — das war die Ursache, daß diese tote Staatsaktion als Meisterleistung des Pinsels bewundert wurde. Denn wer hatte zuvor in Brüssel so echte Stoffe gemalt, wer so viel Farbe aufgetragen? Im gleichen Jahre 1841 vollendet auch Louis Gallait (1810—1887) die riesige „Abdankung Karls V.“, die, derb und braunrot gemalt, sichtbar Delaroche und Rubens nachahmen sollte. Damit war der Höhepunkt der Antwerpener Kostümmalerei erreicht. Denn Gallait war der großzügigste unter all diesen Belgiern, auch malerisch der vielseitigste. 1851 triumphierte er wieder mit dem Bilde „Egmont und Horn werden die letzten Ehren von der Brüsseler Schützengilde erwiesen“. Das Motiv hätte Delaroche Ehre gemacht, es war ein schöner historischer Unglücksfall. Die Körper der Hingerichteten sind unter einem Tuche verborgen, die abgeschnittenen Köpfe heben sich gräßlich in ihrer wächsernen Leblosigkeit von dem weißen Kissen ab. Aber man merkt zu sehr die Absicht und man wird verstimmt. Allzusehr grübelt Gallait darüber nach, welchen Effekten Delacroix und Delaroche ihre Erfolge verdanken, wie er sie übertrumpfen könne. Bei der „Einnahme von Antiochien“ (1843) versucht er es mit Feuereffekten, dann wieder in den „fallenden Blättern“ (1858) mit stiller Rührung. Vor „Egmonts letzte Augenblicke“ (1858, Berlin, Nationalgalerie) muß der Beschauer mit Gruseln daran denken, daß der Beichtvater den hohen Gefangenen vergebens zurückzuhalten versucht, aus dem Fenster die Errichtung seines eigenen Schaffots zu betrachten! — 1882 ruft der alte Meister sich noch einmal in aller Gedächtnis zurück mit einer riesigen Leinwand, auf der Schauderszenen aus der Pest von Tournay dargestellt sind,

nicht bräunlich, sondern mehr grau und schwarz gestimmt, ein kühnes Unternehmen, aber farbig nicht sehr erfreulich. Dagegen sind unter seinen Porträts aus den vierziger Jahren manche überraschende Leistungen von ausgesuchter Feinheit der Töne, die an van Dyk anklingen und noch bestehen werden, wenn jene Historienbilder einst untergegangen sind.

Der letzte in der Reihe dieser Wiederbeleber belgischer Historienmalerei ist Ernest Slingeneyer (1823—1894), ein robuster, stürmischer Maler, der historische Marinebilder liebt, 1842 vom „Untergang des französischen Kriegsschiffes le Vengeur" erzählt, von den letzten Matrosen, die, überlebensgroß gemalt, an den Mast des sinkenden Schiffes sich anklammern, in Wut und Verzweiflung in die Wellen sinken. 1848 folgt dann die riesige „Seeschlacht bei Lepanto". Wer das erstere Bild heute im Kölner Museum in seiner schwärzlichen Trübseligkeit erblickt, wird nicht verstehen, welche Hoffnungen und welche Begeisterung an diese Schöpfungen einst sich knüpften. Dem kühnen Anlauf, den mit Wappers und Gallait die belgische Geschichtsmalerei genommen, folgte eben keine wirkliche Steigerung. Man blieb wie in Frankreich stecken in theatermäßiger Kostümmalerei. Bei alledem darf nicht übersehen werden, welchen Nutzen die Bewegung der belgischen Kunst brachte, wie durch Anlehnung an die einheimischen alten Meister eine größere Natürlichkeit, bessere Maltechnik errungen wurde. In diesem Sinne wirkt die französisch-belgische Historienmalerei seit 1842 auch auf die deutsche Kunst geradezu revolutionierend. Sie vernichtet die Herrschaft der Kartonmalerei in München. Um so seltsamer ist der Rückschlag, den Godfroid Guffens (1823—1901) und Jan Swerts (1825—1879) herbeiführen. Sie hatten auf einer Studienreise die deutschen Romantiker studiert, veranstalteten 1859 in Brüssel eine vielbewunderte Ausstellung der Kartons des Cornelius und seiner Anhänger und suchten deren gedankenvolle, aber farblose Kunst in Belgien einzubürgern, obwohl sie in Deutschland bereits im Absterben war. Aber wer spricht heute noch von ihren Gemäldezyklen in St. Nicolas und St. Georges zu Antwerpen, im Stadthaus zu Courtrai und zu Ypern, die jedem der beiden Maler mehr Orden und Auszeichnungen einbrachten, als alle Bahnbrecher der modernen Kunst in corpore jemals empfingen. Wie schnell vergeht doch der Ruhm solcher staatlich approbierter und dekorierter Kunst.

In der Historienmalerei erzielte die kleine Gruppe der belgischen Maler ungewöhnliche Erfolge. Sie haben fast mehr zur Verbreitung derselben beigetragen als die Franzosen, denn Wappers und Gallait hatten für die deutschen Kunstjünger als Lehrer nicht weniger Anziehungskraft, als Delaroche und Cogniet und waren leichter zu erreichen. Aber auch von England kamen Schüler, wie z. B. Madox Brown, der in Wappers Atelier studiert.

Der enge Anschluß an die alten niederländischen Meister, gleichsam das Fortwirken der alten malerischen Tradition, hatte viel zum Erfolge beigetragen. Und diese Tradition war am wenigsten unterbrochen auf dem zweiten Lieblingsgebiet damaliger Kunst, in der Genremalerei. Teniers und Brouwer, Ostade und Mieris hatten, obwohl in verkümmerter Gestalt, immer fortgelebt. Die kleinen Leute, die Bürger und Bauern, die in schattigen Hofwinkeln und dämmerigen, niederen Stuben lachen und weinen, trinken und lieben, hatte man immer noch gemalt neben den Helden der Antike und der Freiheitskämpfe. Man mag sich noch so sehr über diese „blöde Genremalerei" mit ihren albernen Anekdoten und billigen Scherzen ereifern, die Zeit forderte sie, fand sie anmutig, geist- und gefühlvoll. Dabei waren die belgischen Genremaler durchaus nicht die schlechtesten ihrer Zunft. Sie pinselten glatt und rosig, aber sie lauschten doch den Alten, die ihnen so leicht erreichbar waren, auch manchen malerischen Effekt ab. Es ist sehr überflüssig, eine Inhaltsangabe zu liefern von den

Werken des biederen Ignatius Joseph van Regemorter (1785—1873), des fidelen alten F. de Braekeleer (1792—1883), des Louis Haghe (1806—1885), des Hendrik Dillens (1812—1872) und A. A. Dillens (1821—1877). Aber daß sie liebevoll nicht nur die Werke ihrer Vorfahren, sondern ein wenig auch die Natur studierten, wird man wenigstens vor den Bildern des J. B. Madou (1796—1877) z. B. nicht leugnen dürfen.

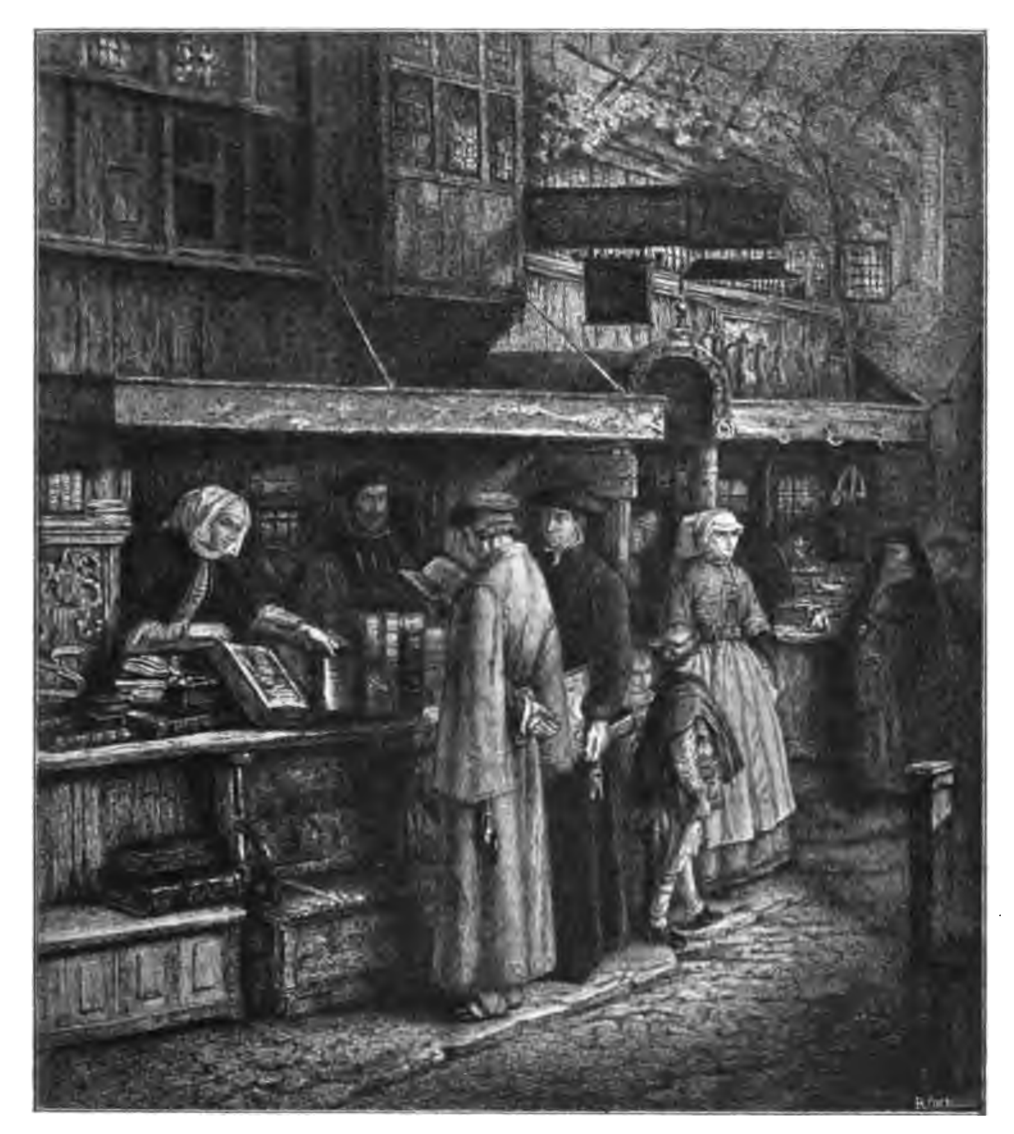


Fig. 149. Leys: Jakob van Liesvelt, Buchdrucker zu Antwerpen.

Sie alle waren eben darauf dressiert worden, die Natur durch die Brille der Niederländer des 17. Jahrhunderts zu betrachten. Je nach persönlicher Neigung und den zufälligen Vorbildern pflegte der eine mehr in Ostades oder Gerard Dous zartem Helldunkel, der andere mehr im sonnigen Goldton des Pieter de Hoogh, der dritte in der duftigen Farblosigkeit des Jan van Goyen die Dinge zu sehen. Die bessere historische Schulung und

das verfeinerte Beobachtungsvermögen brachten es mit sich, daß Hendrik Leys (1815—1869) nicht eine dieser Manieren annahm, sondern mit der Virtuosität eines Dietrich sie alle nebeneinander anzuwenden vermochte. Er imitiert die Spitzpinselei des Mieris oder Terborgh ebenso getreu wie die skizzenhafte Untermalung des Rembrandt. Sogar die scheinbar ungefügen und eckigen Meister des 16. Jahrhunderts verstand er, denn er fühlte aus ihren Werken die ungetrübte Naturwahrheit heraus. Als historisch empfindender Künstler versucht er sogar, kulturgeschichtliche Szenen nicht nur echt in Kostüm und Mobiliar, sondern auch in der Malweise der betreffenden Epoche wiederzugeben (Fig. 149). Dürers Besuch bei Erasmus, das „Atelier des Frans Floris", die Historienbilder des Antwerpener Rathauses malt er in der Manier der Niederdeutschen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Er verfährt also wie ein moderner historischer Romanschreiber, der die Sprechweise der alten Chronisten imitiert. Aber nicht dieses „historische Empfinden", dieser Archaismus, diese echte „Milieukunst" ist sein größtes Verdienst, sondern daß er als Maler seinen Vorbildern das Malerische absah, daß er die „Handlung" oder gar den „Gedanken" auf das Unentbehrlichste beschränkte, dafür aber das Stilleben der Röcke, Möbel und Geräte wieder mit Andacht malte. Er hat den niederdeutschen Charakter der Menschen und ihrer Umgebung betont, hat nicht nach italienischer Schönheit in Zeichnung und Farbe gestrebt, sondern die altertümliche Perspektive, die biedere Eckigkeit und lustige Buntheit der guten alten Zeit wieder zu Ehren gebracht. Das mehr oder weniger harmlose „Kopieren der Alten" war hier einem ernsthaften historischen Studium gewichen. Damit leitet er die nationale Renaissance der Vlamen aus der romantischen Sturm- und Drangperiode in die realistisch-historische Epoche über.

Ganz abseits von all diesen Schulen und Richtungen und doch mit seinem Streben nach dem Großartigen und Grauenvollen ganz im Bannkreise der romantischen Epoche steht Antoine Joseph Wiertz (1806—1865). Von seinem Vater, einem alten Soldaten der französischen Republik, der schließlich als Gendarm in Dinant an der Maas zurückgeblieben war, erbte er wohl das rücksichtslose Draufgehen, das Ruhmbedürfnis, aber auch die bramarbasierende Ruhmredigkeit des Veteranen. Von früh auf zeichnet und modelliert er. Eine Kröte soll er in Holz geschnitzt und so natürlich bemalt haben, das selbst das mutige Herz des Gendarmeriehauptmanns von Dinant davor erbebte. Solchen Talentbeweisen gegenüber hielt es der Staatsrat Paul Maile für angebracht, den Vierzehnjährigen der Antwerpener Akademie anzuvertrauen. Dort kommt Wiertz nur langsam vorwärts, erst 1832 erringt er den römischen Preis. Aber sein Wollen ist schon damals weit stärker entwickelt als sein Können. Im Revolutionsjahre 1830 verkündet er, daß die Kunst wieder groß und stark erstehen müsse im freien Vlamenlande. In sich fühlt er die Kraft, der vaterländischen Malerei ein Retter, ein moderner Rubens zu werden, fühlt die Kraft, gewaltige Gedanken in gewaltige Formen zu kleiden. „Il ne demandait que la gloire, cet applaudissement des siècles." Auf der Antwerpener Akademie gewöhnt er sich eine klassizistisch temperierte Rubensmanier an. Er zeichnet ganz hübsch und malt etwas süßliche, aber einheitlich gestimmte Bilder, wie die Schmiede des Vulkan. Dagegen ist das Porträt seiner Mutter von 1832 zwar etwas unfein, grob, aber mit mehr Naturbeobachtung gemalt.

Erst in Italien erwacht in Wiertz angesichts der Schöpfungen des machtvollen Michelangelo und des düsteren Tintoretto der schlummernde Größenwahn. Alles bisher Geschaffene will er übertrumpfen durch seinen „Kampf um Patroklos' Leichnam", ein Riesenbild, auf dem kolossal verzerrte Männergestalten den Körper des unglücklichen Helden zu zerreißen drohen (Fig. 150). Es ist ein klassisches Thema, aber von wilder, unklassischer Form. Den Künstlern gefiel es,

wenigstens äußerte der gutmütige Thorwaldsen, der doch dies Bild als unbegreifliches Monstrum angestaunt haben muß: „Dieser junge Mann ist ein Riese." Kritischer scheint die übrige Menschheit geblieben zu sein, denn als Wiertz 1839 in Paris das Werk ausstellte, ertönte nirgends der Beifall, den er erwartet, ja gefordert, der Beifall, um den allein es ihm zu tun war. Alle Entbehrungen nahm er ja willig auf sich, nichts verlangte er für sich, Hunger und Durst war er bereit zu ertragen, in der festen Überzeugung, daß die Welt sein Genie anerkennen müsse. Aber die Welt blieb verständnislos. So zog er sich 1835 nach Lüttich zurück und fristete sein Leben von den Porträts, die er gelegentlich malte, anfangs für 300—400 Frs. das Stück bis er später 1000 Frs. dafür verlangen durfte. Aber im Grunde seines Herzens verachtet er diese Tätigkeit. Sein Prinzip war: „Peindre des tableaux pour la gloire et des portraits pour le pot au feu." Für die Gloire beginnt er 1842 ein neues Riesengemälde,



Fig. 150. Wiertz: Kampf um die Leiche des Patroklos.
Brüssel, Wiertz-Museum.

„Die Revolution der Hölle gegen den Himmel". Kein Atelier war groß genug, um die fast 15 m breite Leinewand aufzustellen, so daß er in eine leere Kirche übersiedeln muß. Dann räumt man ihm 1848 in Brüssel eine leere Fabrik ein, wo er in 6 m Höhe und 11 m Breite den Triumph Christi malt, den Kampf der guten Geister gegen die bösen. Um den Sterbenden am Kreuz leuchten die Himmel, die Engel eilen herbei zum Kampf gegen Satans Gesellen, in Scharen stürzen die Verdammten in die höllischen Gluten. Satan selbst flieht, einen Feuerstreifen hinter sich lassend. Solche Teufeleien imponierten der frommen Obrigkeit. Jetzt endlich erreicht es Wiertz, daß die Regierung ihm einen kolossalen Backsteinbau in einer Brüsseler Vorstadt errichtet, unter der Bedingung, daß er alle seine Werke darin dem Vaterlande hinterlassen müsse. Das ist das berühmte Wiertzmuseum, das mit seinen angeklebten Säulen und seiner Vigna die „Trümmer der Tempel zu Paestum" uns vorzaubern soll. Hier ist fast das ganze Oeuvre von Wiertz vereint, da er zu stolz und selbstbewußt war, um

seine Historienbilder um schnöden Mammon hinzugeben. Aber wie das Äußere, so ist auch das Innere dieser Kunstscheune zunächst fast unerträglich. Wiertz hatte eine eigene monumentale Maltechnik erfunden. Da es ihm nicht vergönnt war, al fresco zu malen, so suchte er durch Benutzung ungrundierter Leinewand den stumpfen Ton der Fresken zu imitieren und die unangenehme Spiegelung der Ölgemälde zu vermeiden. Er strebte also ganz mit Recht, wenn auch ohne Erfolg, nach dekorativer Technik und war sehr stolz auf diese „peinture mate“. Aber auf den rauhen Flächen der Riesenleinewanden hat sich eine Schmutzschicht seit Jahrzehnten angesammelt, die im Verein mit den kolossalen unsauberen Rahmen, dem trüben Licht der ungeputzten Scheiben, der dumpfen Luft des schlecht ventilierten und selten gesäuberten Saales dem empfindlichen Besucher einen — man kann es nicht anders sagen — unappetitlichen Eindruck vom Wiertzmuseum hinterläßt. Das ist bedauerlich. Denn so ist es doppelt schwer, dem Maler gerecht zu werden, der immer neue, immer kühnere Pläne in seinem Haupte wälzte. 1853 malt er in dem neuen Verfahren einen riesigen Heroenkampf, einen outrierten Rubens. Dann 1857 den Leuchtturm von Golgatha, 9,19 m hoch, eigentlich eine Kreuzaufrichtung, in der Rubens' stürmische Gewalt übertroffen, vor allem auch der geistige Gehalt erweitert und vertieft werden sollte. Darum muß der Despotismus in Gestalt des römischen Centurio die Menschen durch Geißelhiebe zur Sünde zwingen, während der Teufel in den Lüften die Errichtung des Kreuzes zu hindern sucht. 1860 folgt das tolle Phantasiebild „Ein Großer der Erde“, eine Darstellung des Riesen Polyphem, sozusagen in Lebensgröße. Um auf der 9 m hohen Leinewand den Koloß noch größer darstellen zu können, schildert er ihn gebückt und nach des Odysseus Gefährten mit den fürchterlichen Pratzen haschend, während die Zähne schon einen Unglücklichen zermalmen.

Beunruhigt steht man vor diesen Werken, die zu kolossal, zu ernst in ihrem Wollen sind, als daß man sie leichthin als Produkte des Größenwahns abtun könnte. Man hat das peinigende Gefühl, daß man sich mit ihnen ernstlich auseinandersetzen muß. So abstoßend, so unkünstlerisch vieles hier erscheint, so kann man doch andererseits nicht übersehen, daß zur malerischen Bewältigung einer Figur, deren Fuß allein in 2 m Länge dargestellt ist, etwas mehr als landläufige Geschicklichkeit gehört. Man fühlt, daß ein großes Talent hier durch eine bis ins Ungeheure gesteigerte Willenskraft weit über alle Grenzen seiner Fähigkeit emporgeschraubt ist, fühlt, daß mit der unleugbaren zeichnerischen Begabung die malerische nicht Schritt gehalten hat. Wiertz hatte anfangs durch Rubensstudium ein ganz gutes Farbenempfinden sich angeeignet, das aber weiterhin unter Einwirkung der schwärzlichen Tonmassen des Tintoretto und der plastischen Farblosigkeit des Michelangelo sich verlor, bis er schließlich ziellos die gräßlichsten Farbendisharmonien zusammenstellt, die nur durch das schmutzige Grau der ungrundierten Leinwand zusammengehalten werden. So wird er ein ungeschlachter, faustgewaltiger, vom Ehrgeiz zum äußersten gepeitschter Zeichner, zugleich eine tragische Gestalt insofern, als Wollen und Können bei ihm ganz außer Verhältnis stehen. Überall vergreift er sich in den Mitteln. Er will Monumentalwerke schaffen und glaubt, es durch das Format der Figuren erzwingen zu können. Aber da sie alle überlebensgroß sind, fehlt uns der Maßstab, um ihre Größe zu fühlen und die weiten Flächen erscheinen uns leer. Er will plastisch wirken und glaubt durch dicke schwarze Schatten, durch harte, fest begrenzte Schlagschatten und roh dagegen gesetzte Lichter das erreichen zu können. Er vergißt darüber die feinere Luftperspektive. Und schließlich will er moralisch wirken, durch seine Kunst das Böse bekämpfen, das Gute feiern, aber seine künstlerische Sprache ist nicht geeignet, in diesem Sinne zu wirken. Denn er gebärdet sich wie ein

schlechter Demagoge, der schreit, tobt, ungeheuerlich übertreibt und sich in seinem Wüten für einen geistreichen Neuerer hält, der aber in Wahrheit die Feinempfindenden abstößt, die rohe Masse durch seine grotesken Grimassen amüsiert, ohne sie innerlich für die gute Sache gewinnen zu können.

Sein unersättlicher Ehrgeiz, sein Wunsch, um jeden Preis berühmt zu werden und originell zu sein, läßt ihn Jagd machen nach schauerlichen, oft wahnwitzigen Motiven, läßt ihn das Sensationelle mit dem Tragischen verwechseln und seinen literarischen, philosophischen und kulturkämpferischen Tendenzen allzuviel Raum im Bilde gewähren. In solchen Augenblicken malt er Napoleon in der Unterwelt, der mit Fleisch und Blut der von ihm Hingemordeten gespeist wird. Oder als Triptychon die Vision eines Enthaupteten in drei Akten, angeblich nach den Beobachtungen, die er durch magnetischen Kontakt an dem abgetrennten Kopfe nach der Hinrichtung machen konnte (1853). Wir sehen die Guillotine, den vom Brett fallenden Körper, sehen ihn in die Ewigkeit hinabsinken, in nichts zerflattern. Und dazu erzählt uns der Maler, daß der abgeschnittene Kopf noch drei Minuten lebte, aber in diesen drei Minuten drei Jahrhunderte der fürchterlichsten Qual erduldet, Schauderhaftes fühlt und denkt. Das Ganze soll ein gemalter Protest gegen die Todesstrafe sein. Dann tritt er als Friedensapostel à la Berta Suttner oder à la Wereshtschagin auf. Genien vernichten die „letzte Kanone“, während auf Erden die Schrecken des Schlachtfeldes demonstriert werden (1855). Eine schlecht gemalte Flugschrift ist auch „le Soufflet d'une dame belge“, ein Weib, das von einem rohen Soldaten verfolgt, in ihrer Todesangst einen Pistolenschuß abfeuert, so daß wir auf dem Bilde das umherspritzende Gehirn des Erschossenen sehen (1861; Fig. 151). Dabei konnte er sich nicht genug darin tun, diesen Schauerszenen möglichste Plastik und Realität zu verleihen. Es war ihm das Gefühl abhanden gekommen dafür, daß lediglich in der künstlerischen Behandlung der Reiz solcher Dinge beruht. Er glaubte vielmehr, die optische Täuschung sei der höchste Triumph aller Kunst. Er war darin seiner Zeit voraus, denn Anton von Werner sollte erst kommen. So griff er zu allen Hilfsmitteln des stereoskopischen Sehens, baute Kästen mit Gucklöchern, durch die man etwa einen lebendig Begrabenen erblickt, der im Gruftgewölbe erwacht und seinen Sarg aufzubrechen bemüht ist (1854), oder eine wahnsinnige Mutter, die ihrem Säugling die Glieder abgeschnitten hat und sie in einem Kessel über dem Feuer gar kocht (1853). Die Unterschrift „Hunger, Wahnsinn, Verbrechen“ gibt die tendenziöse Erklärung.

Mit solchen Panoptikumkünsten, schauerlich für den Ungebildeten, lächerlich für den künstlerisch Fühlenden, tobte Wiertz sein Bedürfnis nach dem Unerhörten, Niedagewesenen aus. Dabei wirkt es oft fast kindisch, wie er den Beschauer zu täuschen sucht. In einem Winkel seines Ateliers malt er ein Fenster, hinter dem der Torwart schlummert, darunter eine Hundehütte, von der er behauptete, sie sei so täuschend dargestellt, daß viele harmlose Beschauer vor dem darin ruhenden Köter erschrocken zurückgefahren seien. Er konnte so herzlich lachen, wenn ihm jemand diesen Gefallen tat, er empfand das als einen Triumph der Malerei. Aber haben nicht die antiken Schriftsteller und mit ihnen unsere heutigen Schulmeister solche Plattheiten höchlichst gepriesen? Waren nicht Zeuxis und Parrhasios um solcher Dinge willen berühmt? In Wiertz konzentrieren sich eben viele Tugenden und viele Fehler des modernen Lebens und der neueren Kunst, der brutale Realismus, die Anekdotensucht, das Vorherrschen des Inhaltlichen gegenüber dem Technischen, die Überschätzung des Denkens und Unterschätzung des Könnens, der Wetteifer mit den Alten, aber alles das riesig vergrößert und wahnsinnig entstellt, wie in

einem großen Zerrspiegel. Während er so dem nackten Realismus opfert, kämpft er andererseits gegen diejenigen, die an der mangelhaften Technik seiner Werke Anstoß nehmen. Für sie erfindet er mokant eine neue Malweise, die Patientiotypie, d. h. er stellt eine Rübe auf Stroh liegend dar, daneben eine Zwiebel, ringsum Ameisen, ein Spinnengewebe darüber. Das soll heißen: „malerisches Durchbilden, wenigstens wie es die Kritiker verstehen, ist Sache der Geduld, nicht der Kunst." Aber nicht immer fertigt er seine Rezensenten bildlich ab. Gelegentlich schreibt er auch eine wütende Anklageschrift gegen die Kunstkritik, die ihm das längst verziehen hat. Für nicht genügende Anerkennung haben von jeher die Künstler die böse Kritik verantwortlich gemacht und werden es immer tun.



Fig. 151. Wiertz: Soufflet d'une dame belge.

Daß Wiertz auch große künstlerische Qualitäten hatte, wird ihm niemand bestreiten. Unter seinen Porträts finden wir trotz aller absichtlichen Flüchtigkeit, trotzdem Wiertz sie verächtlich als unwürdigen Broterwerb betrachtete, doch ganz tüchtige Arbeiten. Hier und da macht er auch Naturstudien von einem Ernst und einer Aufrichtigkeit, wie sie nur wenige Künstler seiner Zeit besessen haben. So zeugen seine weiblichen Akte, mochten sie immerhin als Rubensnachempfindungen sich darstellen, doch von ernstem Wollen. Auf der Grenze ehrlichen Naturstudiums stehen dann wieder Werke wie jener abgeschnittene Kopf auf dem blutigen Stroh, den er 1855 nach der Natur malte. Immerhin war Wiertz mehr Bildhauer als Maler. Seine modellierten Skizzen sind wohl übertrieben, manieriert in den Körperformen, aber doch bei alledem von plastischer Leidenschaft, von einem rubensmäßigen

Gefühl für die bewegte Form erfüllt. Mochte auch Michelangelo hier Pate gestanden haben, es war doch genug Modernes, Persönliches in solchen wuchtigen Schilderungen, wie in der „Geburt der Leidenschaften“, im „Kampfe“ (1860) und im „Triumph des Lichtes“ (1862), die auch einem Jef Lambeaux Ehre machen würden.

Schließlich, mögen wir heute Wiertz bespötteln oder bewundern, beugen müssen wir uns doch vor der Größe dieses Wollens, vor der riesenhaften Einseitigkeit, der bis ins Groteske gesteigerten künstlerischen Energie in diesem Manne, der sein Riesenatelier bis auf



Fig. 152. Wiertz: Zwei Schwestern.

den letzten Quadratfuß mit Gemälden bedeckt hatte und doch noch, als er 1865 aus dem Leben schied, in Verhandlungen mit der Regierung stand, um Größeres zu gestalten. Unter Entbehrungen der härtesten Art heldenhaft duldend, schwankend zwischen kleinlichster Eitelkeit und echter Charaktergröße, zwischen kindischer Freude an seinen Panoptikumscherzen und glühender Begeisterung für Rubens und Michelangelo, halb tiefsinniger Philosoph, halb Pamphletist, gedankenvoll und banal zugleich, ganz seinen Idealen hingegeben, denen er alles opferte, so wird er schon als psychologisches Phänomen niemals übersehen werden können. Er steht als ein in seiner Art einziger Maler am Abschluß der romantischen Epoche belgischer Malerei.



Fig. 153. François Rude: Das Grabmal Cavaignacs auf dem Père Lachaise.

c. Bildhauerei.

Während in der französischen Malerei durch Gros und Géricault jene starke Bewegung unter der jungen Generation vorbereitet wurde, die über die sanften Durchschnittskünstler der Restaurationsepoche die flammende Erregung des Delacroix siegen ließ, bewegt sich die große Masse der Bildhauer in den vorgeschriebenen Geleisen stilisierter Korrektheit. In der Epoche Louis Philippe regieren noch die Empirekünstler, besonders Bosio († 1846) und Cortot († 1843), dann H. J. Rutchiel (1775—1837) und J. A. Valois (1785—1862), neben denen eine jüngere, aber den alten Idealen treue Schule ersteht. Ihr gehören an: Denis Foyatier (1793—1863), der Meister des Spartacus im Tuileriengarten, Ramey d. j. (1796—1852), der fleißige Antoine Etex (1808—1888), Baron Charles Marochetti (1805—1868) aus Turin, der vielfach für England tätig ist. Lohnende Tätigkeit bietet sich diesen Bildhauern in Fülle. Die großen Monumente der napoleonischen Epoche werden im Sinne ihres Urhebers abgeschlossen und mit Skulpturen geziert, für die Place de la Concorde, die Champs Elysées, für die Ruhmeshalle in Versailles werden große Aufträge erteilt. Alles fügt sich der klassischen Form, auch die religiöse Kunst, die schon in Napoleons letzten Jahren wieder lebhafte Pflege gefunden hatte und nun zur Ausstattung zahlreicher kirchlicher Neubauten herangezogen wird. Ihren Bedarf decken nicht, wie heute, gotisch dressierte Handwerker, sondern man sucht diejenigen Meister zu gewinnen, die als hervorragende Künstler gelten. Der typische Mann für diese, jeder stärkeren Regung abgeneigte, einer bequemen Eleganz und Korrektheit hingegebene Epoche des juste milieu ist James Pradier aus Genf (1792—1862). Er wußte den Klassizismus genießbar zu machen, indem er seinen konventionellen Gestalten ein wenig lüsterne Fleischlichkeit zusetzte, Hellas und Paris in seinen Werken vereint. Il part tous les matins pour Athènes, et s'arrête chaque soir rue Bréda, behauptete der boshafte Préault von ihm, der ja das Kokottenleben im Quartier Bréda selbst gut kannte. Schüler von Gérard und Lemot, erhielt Pradier 1813 den grand prix, arbeitet dann seit 1819 bequeme Allerweltssachen, als Antike frisierte hübsche Frauen, gerade indezent genug behandelt, um zu ergötzen ohne zu beleidigen. Da war die Toilette der Atalante (Louvre), die kauernde Odaliske (Lyon, Museum), die „leichte Poesie" (Salon 1846), die Marmorgruppe der „drei Grazien" (Versailles), ferner eine Schar von Pariser Grisettchen mit verschiedenen antiken Namen, aber fast identischen Figuren (Fig. 154). In der vornehmen Gesellschaft, die das Glatte, Geschmeidige liebt, fand Pradier reichen Beifall und wurde natürlich mit Porträtaufträgen überhäuft. Auch seine dekorativen Arbeiten an der Fontaine Richelieu, am Arc de Triomphe, die zwölf hübschen ausdruckslosen Viktorien am Grabe Napoleons in der

Invalidenkirche und die berühmte Straßburgstatue am Konkordienplatz bestätigten die Meinung der Kenner, daß er ein Bildhauer ohne Erfindung, ohne tiefere Gedanken, aber von angenehmer, sicherer Mache sei. Bekanntlich haben Künstler von solchen Gaben zu allen Zeiten des größten Rufes genossen. Seinen bequemen und geschmackvollen Formen begegnet man darum überall, auch in den Werken seiner Schüler und Nachahmer, des J. B. Klagmann (1810—1867), Jacquot (1794—1874), Gechter (1795—1845), Husson (1803—1864) und anderer. Dieselbe Weichheit und Zierlichkeit kehrt schließlich auch bei denjenigen Bildhauern wieder, die statt auf die Antike auf das Mittelalter schwören. Nur setzen sie als Romantiker an Stelle klassischer Götter und Heroen edle Ritter, Mönche und Troubadours, schmücken die wiederhergestellten und neuerbauten mittelalterlichen Kirchen mit Madonnen und Heiligen im Stile der Antike oder der Gotik. Antonin Moine (1796—1849), Jehan Feuchère (1807—1852), Fräulein Felice de Fauveau, die Prinzeß Marie von Orléans, C. H. Maindron (1801—1884), der Meister der Velledastatue im Luxembourggarten, der elegante Baron Triqueti (1802—1874) und selbst der witzige Préault (1809—1879) hatten mit solchen romantischen Figuren, mit der Jungfrau von Orléans, der Francesca von Rimini (Fauveau) und dem Jacques Colier in Bourges (Préault) reichen Erfolg.



Fig. 154. Pradier: Psyche.

Aber wie in der Malerei Delacroix malerische Freiheit und frische Ursprünglichkeit des Schaffens an Stelle der klassischen korrekten Langeweile und der romantischen Zartheit setzte, so fanden sich schließlich auch in der Plastik Meister, die aus unmittelbarem Naturstudium heraus Gestalten voller Energie, Kraft und Wahrheit und zugleich voll romantischer Empfindung zu schaffen wußten. In diesem Sinne war vor allem J. P. David d'Angers (1789—1856) Bahnbrecher, ein Schüler von J. L. David und Roland. Seine künstlerische Begabung ist vielfach überschätzt worden. Er war bei weitem nicht ein so starkes plastisches Talent wie Rude oder Barye. Aber er war ein hochstrebender, fleißiger und geschickter Künstler, von etwas theatralischem, dramatischem Streben, das aber ehrlich, nicht erkünstelt war. Die angelernte antike Manier konnte er, der als Pensionär der Villa Medici in Rom Canova und Thorwaldsen mit Andacht

studiert hatte, nicht so leicht überwinden. Wenn er auch für Feldherren und Soldaten die moderne Uniform zuließ, so blieb er doch für Dichter, Künstler und Gelehrte bei dem antiken Gewande. Den Zeitgenossen erschien das selbstverständlich. Ihnen galt David d'Angers als der größte lebende Plastiker. Wen er modellierte, der schien dadurch unsterblich, denn die Porträtbildhauerei betrieb er nicht als einen nahrhaften Beruf, sondern mit einem heiligen, priesterlichen Eifer.

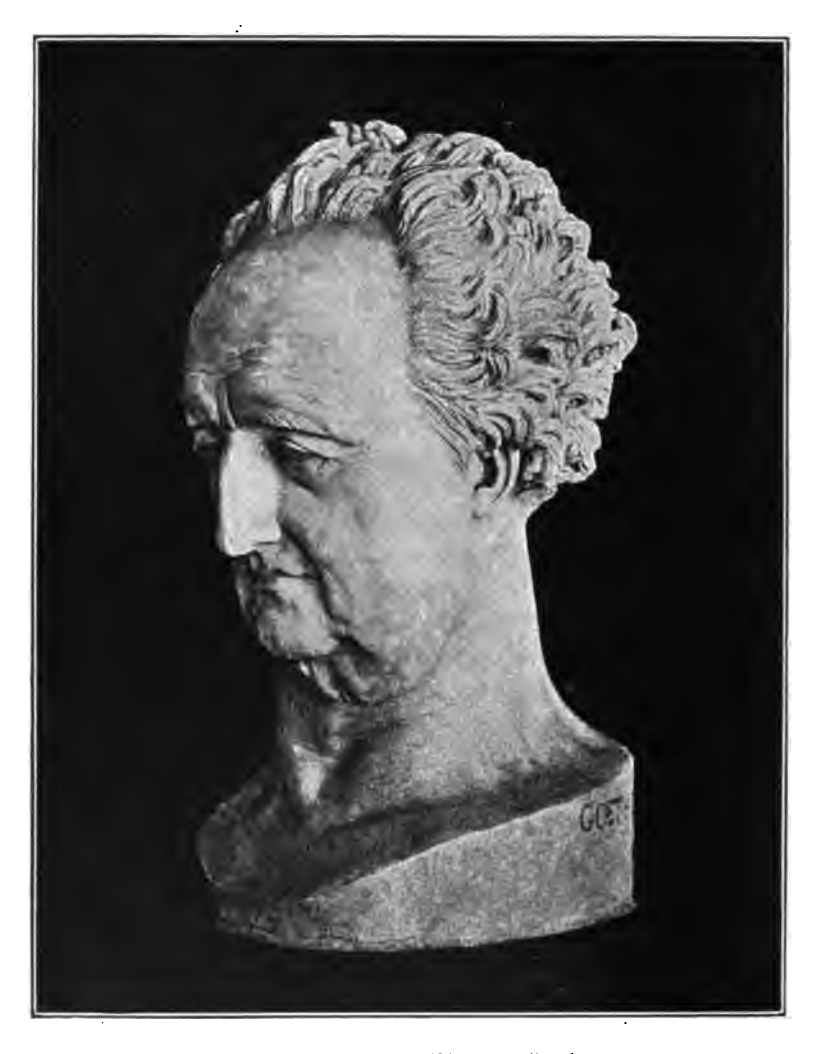


Fig. 155. David d'Angers: Goethe.

Bei der Wahl der Modelle war ihm keineswegs nur die plastische Schönheit, vielmehr in erster Linie die Berühmtheit des Dargestellten maßgebend. Er entweihte seinen Meißel nicht durch Wiedergabe gewöhnlicher Sterblicher. Dagegen scheute er keine Anstrengung, um einen des Marmors würdigen Mann nach dem Leben modellieren zu können. Er machte weite Reisen lediglich zu diesem Zwecke und brachte sogar große Geldopfer. Er hätte einen modernen Künstler wohl kaum verstanden, der den charaktervollen Kopf eines alten Fischers oder Hausknechts lieber modelliert, als den charakterlosen Kopf einer Tagesberühmtheit,

so sehr überwog bei ihm der Romantiker und gloire-durstige Franzose den naturverehrenden Künstler. Bei der Ausführung lag ihm dementsprechend nicht in erster Linie an der äußerlichen Ähnlichkeit der Porträtierten, sondern an der Wiedergabe des „Charakters“, und es passiert ihm wohl, daß er im Feuer der Begeisterung die wirklichen Formen wunderlich entstellt, um nur das von ihm erträumte Wesen der Persönlichkeit auszudrücken. Sein Porträt Goethes ist dafür Beweis (Fig. 155). Ohne Zweifel ist es allen deutschen Bildnissen überlegen an Feuer des Ausdrucks, an gigantischer Form des mächtigen Schädels, der dabei leider eine monströse, pathologisch merkwürdige Bildung erhielt. Von deutschen Berühmtheiten nahm David außer Goethe, Humboldt, Dannecker und anderen auch Rauch in seine Sammlung auf, dessen Porträtstatuen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatten. In Davids Porträtmedaillons lebt etwas von der malerischen Reliefbehandlung des 18. Jahrhunderts nach, sehr zu ihrem Vorteil, denn das Relief verlangt doch mehr malerische Anlage, als die Klassizisten ihm bewilligt hatten. David hatte 1817 debutiert mit seinem „Condé, der den Feldmarschallstab in die Befestigungen von Freiburg schleudert“. Seitdem hatte er unablässig Porträts, teils Büsten, teils Statuen und Reliefs geschaffen, gelegentlich auch antike Heroenbildnisse, wie „Philopoimen“ (Fig. 156), seltener Genrefiguren, wie die „trauernde junge Griechin“ auf dem Grabe des Marco Bozari in Missolunghi oder das Grabmal des Generals Gobert (Paris, Père Lachaise) und anderes. Das Porträtieren war ihm so völlig zur zweiten Natur geworden, daß er auch im Giebelfeld des Pantheon (1837) unter dem Titel „Das Vaterland krönt seine großen Männer“ eine ganze Sammlung von Porträtfiguren aufbaute.



Fig. 156. David d'Angers: Philopoimen.

Im Vergleich mit dem allzu gefälligen Pradier und dem allzu pathetischen David d'Angers kommt doppelt scharf die künstlerische Überlegenheit von Rude zur Geltung. Da begreift man Gonses begeisterten Ausruf: „Rude ist eine Doktrin, ist ein Prinzip, er ist ein Koloß, dessen

hohe Gestalt die ganze moderne Skulptur beherrscht". Rude (1784—1855), der Sohn eines Schmiedes, war in seiner Vaterstadt Dijon bei Devosge ausgebildet und wurde 1807 Schüler von Gaulle und Cartellier in Paris. Seine Begeisterung für Napoleon verflocht ihn in die politischen Wirren der „Hundert Tage", und so flüchtet er 1815 nach Brüssel, wo er als Davids Protegé reichliche Aufträge findet, die natürlich im Geschmacke der Zeit von edlem Klassizismus strotzen. Bei seiner Rückkehr nach Paris 1827 debutiert er im Salon mit der Bronzestatue eines Merkur, der seine Flügelschuhe anlegt. Das akademische Wesen war darin nicht ganz überwunden, aber die fein gefühlte Bewegung, die vortreffliche Technik fanden Bewunderung, die sich 1832 auf das höchste steigerte, als er den kleinen Fischerknaben mit der Schildkröte ausstellte (Louvre), der ihm die Ehrenlegion einbrachte (Fig. 157). Die Figur des kauernden Knaben zeigt ohne Zweifel gute Naturbeobachtung, dabei jene Sicherheit und Eleganz der Marmorbehandlung, die den italienischen Marmorarbeiten der Gegenwart und des Quattrocento abgelauscht schien. Nach bestem Gewissen hatte Rude nach der Natur gearbeitet, aber so groß ist die Macht der Schule, daß doch die Haare klassisch stilisiert, alle Härten sorgfältig geglättet, alles Detail konventionell gebildet wurde. Das hinderte die Jugend damals nicht, Rude jubelnd zu begrüßen als lebendigen Protest gegen die eisige Starrheit der Idealisten. Man fühlte, daß hier wieder ein Künstler es ernst nahm mit dem Studium nach der Natur, daß er rang gegen die ertötende Manier der Akademie. Rude führte diesen Kampf still, aber energisch, ohne mit tönenden Phrasen eine Jüngerschar um sich zur Anbetung zu versammeln. Er hat zeitlebens ein einfaches bürgerliches Leben bevorzugt, ganz hingegeben der Freude am plastischen Schaffen. So durfte er sich den Luxus erlauben, seine künstlerischen Pläne auszuführen, auch wenn sie wenig oder gar kein Honorar einbrachten. Als sein alter Freund, der Kapitän Noisot, in ihm die Begeisterung für den großen Korsen wieder anfachte, für den Rude einst freiwillig in die Verbannung gegangen war, da beschlossen die beiden, auf eigene Kosten Napoleon ein Denkmal zu setzen. So entwarf Rude jenes wunderbare Monument in Fixin bei Dijon, das „Erwachen Napoleons". Ein wenig ist der weite, als Leichentuch dienende Feldherrenmantel gelüftet (Fig. 158). Man sieht den Kaiser, der sich aus dem Todesschlummer aufrichtet, seine Ketten fallen zerbrochen herab. Es ist ein ganz malerischer Gedanke, der der Umprägung in plastische Form widerstrebte, der aber beweist, wie kühn Rude sich die Aufgaben stellte und wie sehr er nur seinen künstlerischen Neigungen und nicht äußeren Rücksichten und Vorteilen diente. Als 1832 Abel Blouet die Vollendung von Chalgrins Arc de l'Etoile übernahm, wollte er Rude die vier großen Reliefs am Sockel zuweisen. Schließlich mußte dieser froh sein, neben Cortot und Etex wenigstens eine Gruppe, nämlich den „Auszug der Freiwilligen 1792", modellieren zu dürfen. Aber in dieser einen bewies er, daß ihm der große Auftrag ungeteilt gebührt hätte. Denn in diese eine Gruppe legt er seine ganze stürmische Kraft und sein ganzes reifes Können hinein, sie erschütterte durch ihre Begeisterung, ihre stürmische Bewegung. Eine Marseillaise in Stein hat man sie genannt, denn die grandiose Wucht, die lodernde Wildheit jenes Revolutionsliedes schien den Marmor zu beleben (Fig. 159). Wenigstens empfanden die Menschen jener Zeit so, die das Werk mit den klassizistischen Reliefs der Akademiker verglichen.

Weiterhin modelliert Rude eine Reihe historischer Figuren, als ob er sich vorgesetzt hätte, der Delaroche der französischen Bildhauerei zu werden. Neben dem Marschall von Sachsen (Louvre) die elegante Figur Ludwigs XIII. als Kind (für den Duc de Luynes), 1845—1852 die Jungfrau von Orleans (Louvre), dargestellt als Bauernmädchen,

das in stiller Verzückung dem himmlischen Rufe lauscht. Die seelische Erregung, das Visionäre sind wohlgelungen, das schwere Thema recht natürlich gelöst. Rude hatte eben eine hervorragende Gabe, ohne theatralische Mimik die Seele zu schildern, das Modell vergeistigt aber nicht affektiert wiederzugeben. So wäre er berufen gewesen, auch die



Fig. 157. Rude: Neapolitanischer Fischerknabe.

religiöse Plastik neu zu begründen. Aber nur selten finden wir ihn auf diesem Gebiete tätig, z. B. mit dem Relief des gekreuzigten Christus im Louvre. Als 1852 David sein Atelier auflöste, begann Rude auch Schüler anzunehmen. Er war hervorragend geeignet zum Lehrer durch seine sichere Technik, seine schlichte, redliche Art, seine gesunde, ungekünstelte Natur. Immer noch stand er ja der Antike nahe, las selbst eifrig die alten Schriftsteller

und empfiehlt auch seinen Schülern das Studium derselben. Aber zugleich sagte er ihnen auch: „Ich bin hier, um Ihnen das Modellieren zu lehren, nicht das Denken". An seinen Werken konnten die Schüler lernen, wie nach der Natur ein Aktmodell durchstudiert werden kann. Als für Cavaignac auf dem Montmartrefriedhofe ein Denkmal gesetzt werden sollte,



Fig. 158. Rude: Napoleon verläßt sein Grab.

übernahm er uneigennützig die Ausführung (modelliert 1847, aufgestellt 1856). Wie auf alten Renaissancegrabmalen stellte er den Leichnam dar, hingestreckt auf schlichten Steinsockel, nur mit einem Leichentuch bedeckt; grauenvoll für den naiven Menschen, anziehend für den Künstler, den die wundervolle Modellierung der Gestalt entzückt (Fig. 153). Später porträtiert er den Mathematiker Monge für die Stadt Beaume und im gleichen Jahre 1847 für Chateauroux den General Bertrand. Sein letztes Meisterwerk aber war (1852—1853) die

Statue des Marschall Ney auf dem Carrefour de l'Observatoire zu Paris (Fig. 160). An der Stelle, wo der Brave der Bravsten hingerichtet worden, erhob sich das Bronzebild. Den



Fig. 159. Rude: Die Marseillaise. Paris, Arc de l'Etoile.

Säbel schwingend steht er auf dem Sockel, schneidig bewegt, wie zum Angriff kommandierend. Wie Rauch, ja mehr als dieser, hat Rude die Monumentalität der klassischen Kunst in natürlicher Unbefangenheit zu modernisieren gewußt. Seine Nation dankte es ihm bewundernd. Im Louvre trägt ein Saal seinen Namen und bewahrt seine Werke.

Ein gleich starkes Talent, wenn auch einseitiger in seinem Schaffen, war Antoine Louis Barye (1795—1875). Wie P. J. Mène (1810—1879) und Chr. Fratin (1810 bis 1864) war er fast ausschließlich Tierbildhauer. Er, der Schüler der Klassiker, des Bosio und der Ecole des beaux=arts (1818), lernte im zoologischen Garten der Natur ins Auge sehen, unbekümmert um antike Phantasielöwen und Idealpanther die ungebändigte Wildheit der Bewegungen, die Spannung der eisernen Sehnen und Muskeln, die geschmeidige Glätte



Fig. 160. Rude: Marschall Ney.

der großen Katzenraubtiere, die zottige Rauheit der Löwenmähne und des Bärenfelles in großer monumentaler Form darstellen. Mit dem genialen Blicke des Künstlers, der das Lebendige im Fluge festhält, vereint sich in Barye die Gründlichkeit des gelehrten Anatomen, der Knochenbau und Muskelbildung aller Tierarten genau studiert. Darum stand Barye der Natur in seinen Werken näher, als irgend einer der Zeitgenossen, war er der ausgesprochene Realist lange vor Courbet. Das tritt am sichtbarsten hervor in seinen lebensvollen Kleinbronzen, die von den Sammlern heute so stark begehrt werden, nicht

nur wegen ihrer an Japan erinnernden Originalität und Frische der Darstellung, sondern auch wegen ihrer technischen Vollendung. Die Bronzetechnik stand ja in Paris immer hoch. Das Empire hatte in Thomire einen Meister der Ziselierkunst gehabt, dazu kam als Gießer und Ziseleur der berühmte Crozatier. Endlich entdeckte Honoré Gonon wieder das Gußverfahren à cire perdue. So war die internationale Beliebtheit der französischen Bronzen nicht nur auf künstlerischen, sondern auch auf technischen Vorzügen begründet. Während die Deutschen ihre Bronzen antikem Marmor oder Gips nachempfinden, gehen die Franzosen auf Ausnutzung der Eigenarten des Materials. Auch Barye hatte



Abb. 161. Antoine Louis Barye: Löwe.

eine lange praktische Schulung in der Metallarbeit hinter sich. Bei dem Ziseleur Fourier war er in die Lehre gegangen, später hatte er für den Goldschmied Fauconnier gearbeitet und so gelernt, seine Werke von vornherein für die Bronzewirkung zu komponieren. Vor allem hat aber Barye seinen Tieren nichts Menschliches, Rührendes und Großmütiges angedichtet, sondern als temperamentvoller Beobachter die Äußerungen der wildesten animalischen Triebe zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Sein Lieblingsthema ist immer der Kampf zweier möglichst ungleich gearteter Tiere. So überraschte er 1831 durch den „Tiger im Kampf mit einem Krokodil", 1832 durch den Löwen, der fauchend und zähnefletschend eine Schlange in den Pranken gepackt hält (Fig. 161). Es folgt 1833 der Tiger, der ein Pferd zerfleischt, 1834 Luchs und Hirsch, Panther und Gazelle, 1837 der Kampf zwischen dem kolossalen Elefanten und dem geschmeidigen Tiger, 1840 der plumpe Auerochs, von der

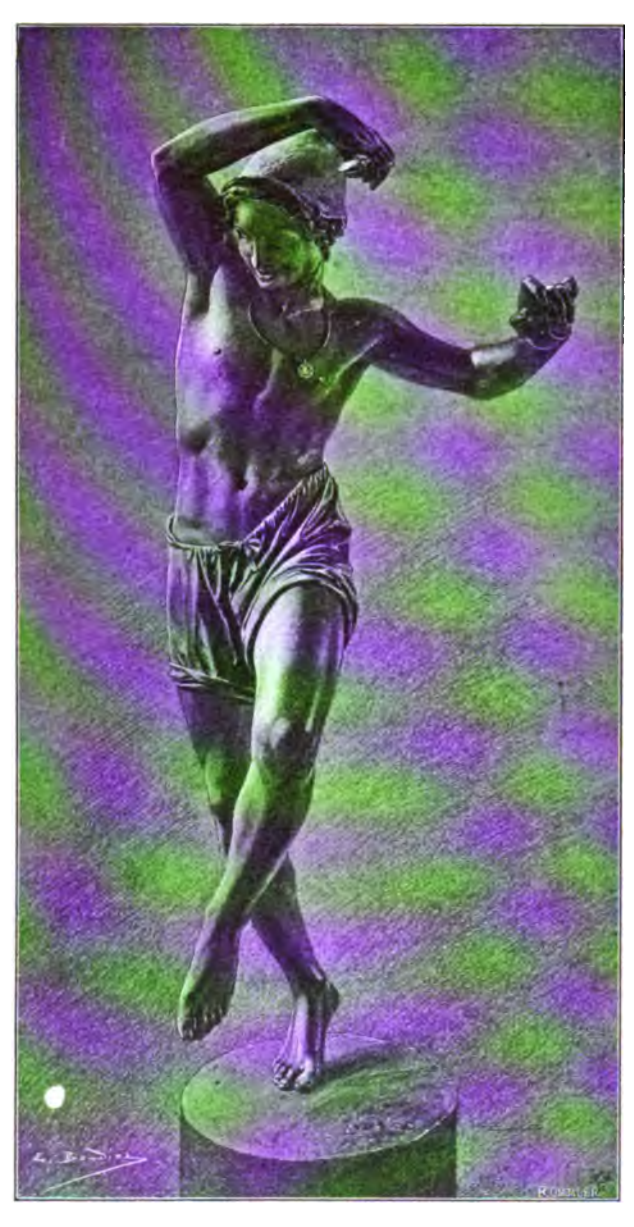


Fig. 162. Fr. Duret: Tanzender Neapolitaner.

Schlange umschnürt, 1852 der Jaguar, der niedergeduckt den Hasen zerfleischt. Nebenher laufen die zahlreichen Kleinbronzen. Aber auch in kolossalem Maßstabe behalten diese Geschöpfe ihre Naturwahrheit und Kraft, wie der große Tiger in Stein (1835, Museum zu Lyon) oder der imposante Löwe am Louvre und sein Kollege an der Julisäule (1839). Die Wirkung dieser Monumentaltiere ist um so größer, weil Barye auch dekorativ zu arbeiten verstand, weil er nicht nur das realistische Detail beobachtet, sondern in großen Flächen prächtig zu stilisieren weiß. In dieser Mischung von feiner Einzelbeobachtung und dekorativem Vereinfachen gleicht Barye den besten Japanern. Dabei hat er sich freiwillig auf das von ihm so glänzend bebaute Feld der Tierdarstellung beschränkt, obwohl er auch als Menschenbildner Großes hätte leisten können. Das beweist er mehrfach, so 1831 im Martyrium des hl. Sebastian, 1840 in der Darstellung von Roger und Angelika, 1846 im Theseus und Minotauros, 1848 im Kentaur und Lapithen, 1854 in den dekorativen Gruppen für den Louvre. Wiederholt modelliert er Reiterstatuen, z. B. 1864 eine große Reiterfigur Napoleons für Ajaccio, 1865 eine solche für Grenoble. Aber sein Ruhm bleibt doch, daß er der erste wahrhaft monumentale Tierbildner und zugleich der erste wahrhaft realistische Bildhauer der modernen französischen Kunst war.

Rude und Barye treten weit heraus aus der Reihe der übrigen damals schaffenden Künstler, die in der Mehrzahl den akademisch klassischen Formen getreu bleiben. So Ph. J. H. Lemaire (1798—1880) im Giebelfelde der Madeleine, in den Reliefs am Arc de Triomphe, in seinen Statuen der Generale Kleber und Hoche (Versailles), oder der strenge A. A. Dumont (1801—1884), der den Genius der Freiheit auf der Julisäule und eine Napoleonstatue für die Vendomesäule modellierte (1863). J. L. N. Jalay (1807—1866), Bernard

Seurre (1795—1867), sein Bruder Emil (1798—1858), Suchet und Courtet aus Lyon, Simart (1806—1857), Mathurin Moreau (geb. 1822), J. J. Perraud (1819—1876) zeichnen sich meist durch fein empfundene Nachahmung der hellenischen Antike aus, die J. B. Clésinger (1814—1883) zu seinen süßlichen und fadsinnlichen Genrefiguren mißbraucht, in denen er Pradier auszustechen sucht. Fast schien es, als sollte in Francisque Duret (1804 bis 1865) ein dem Rude ebenbürtiger Künstler erstehen. Sein Merkur (im Salon 1831) entzückte durch Zartheit und feines Leben, und 1832 machte er mit der Bronze des tanzenden



Fig. 163. Simonis: Gottfried von Bouillon. Brüssel.

neapolitanischen Fischers Rudes Fischerknaben erfolgreich Konkurrenz (Fig. 162). Aber er wußte die Lebenskraft seiner Gestalten nicht zu steigern. Der neapolitanische Improvisator von 1839 erscheint schon wie ein matter Abglanz von Roberts Genrefiguren. Durets dekorative Werke im Louvre, im Salon Carrée und der Salle des sept cheminées, seine Bronzekaryatiden am Napoleonsgrab, seine Statue der Rachel als Phädra (Théatre français) sind sehr fein, aber sie unterscheiden sich kaum von guten klassizistisch akademischen Werken. Durets Schüler François Jouffroy (1806—1882) vermittelte seit 1863 als Lehrer an der Ecole des beaux-arts die Grazie und den Geschmack des Meisters der ganzen jüngeren Generation, denn er schulte Falguière, Mercié, Barrias, Hiolle und andere mehr.

Während also die deutsche Bildhauerkunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch eifrig dem klassischen Ideal nachstrebte, möglichst wenig Rücksicht auf das Material, auf das Modell nahm, um dem Vorwurf „grober sinnlicher Effekthascherei" zu entgehen, hatten sich die Besten in Frankreich schon eine glänzende Technik, eine solide Kenntnis der Natur errungen, und die Überlegenheit des französischen Bronzegusses, der französischen plastischen Dekoration wurde in aller Welt anerkannt.

Auch die belgische Plastik ist bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht weniger von Frankreich abhängig als von dem internationalen römischen Klassizismus. L. Godecharle (1750—1835), der führende Meister, ist noch mit einem guten Teil zopfiger Grazie begabt, wie seine Gruppen und Büsten im Brüsseler Museum beweisen (Fig. 165). In der Schule von



Fig. 164. J. B. Debay: Die erste Wiege. Brüssel.



Fig. 165. Godecharle: Caritas. Brüssel.

Mecheln überwiegt klassischer Pariser Einfluß. J. B. Debay (1779—1863) siedelt ganz nach Paris über, J. L. van Geel (1787—1852), der Sohn des J. F. van Geel (1756—1830), studiert dort lange Jahre. Doch verrät sein Bronzelöwe von Waterloo keine besondere Nachwirkung dieser Lehrzeit.

Als dann in den dreißiger Jahren die belgischen Bildhauer eine Art vlamischer Renaissance anstrebten, waren sie durch den Mangel an geeigneten Vorbildern gegenüber den Malern sehr im Nachteil. Denn sie wagten es nicht — mit Ausnahme von Wiertz — Rubens zum Führer zu nehmen. Ebensowenig suchten sie Anregung in der alten heimischen Skulptur, da man die gesunde Kraft eines Arthur Quellinus und seiner Genossen damals noch nicht begriff. Der angestrebte Realismus geht also mehr auf äußere Dinge, auf historische Kostüme und Waffen. Die naive Naturschwärmerei der Manneken-Pis-Zeit war unwiederbringlich verloren. Sie wurde in den Werken von Wilhelm Geefs (1806—1883)

und seiner Brüder Josef (1808—1885) und Aloys Geefs (1817—1841), aber auch in den Skulpturen von Charles Auguste Fraikin (1819—1893) durch eine etwas affektierte Empfindsamkeit ersetzt. Fraikin war Schüler des Holländers Matth. van Kessels (1784—1836), dessen Klassizismus noch in dem 1864 geschaffenen Denkmal des Grafen Egmont und Hoorn nachwirkt (Fig. 166). Eugène Simonis (1810—1882) hatte anfangs mit einigen empfindungsvollen Genrefiguren Aufsehen erregt. Dann schuf er in dem bekannten Reiterdenkmal des Gottfried von Bouillon ein etwas theatralisches aber wirkungsvolles Monument (1848) für die Place Royale zu Brüssel. Wenigstens war es doch nicht nur eine Kopie des Marc Aurel zu Rom, sondern eine selbständige Schöpfung (Fig. 163), deren Wert man leichter begreift durch einen Vergleich mit der langweiligen Reiterfigur Karls d. Gr., die Louis Jehotte (geb. 1803) in Lüttich errichtete.

Ein nationales Gepräge nahm diese Kunst erst nach den fünfziger Jahren durch van der Stappen, Lambeaux, Lagae und andere an (vgl. Bd. II), die der belgischen Plastik Bedeutung liehen, bis ihr in Meunier ein Großmeister, ein moderner schöpferischer Genius erschien.



Fig. 166. M. van Kessels: Grabfigur.



Fig. 167. K. Fr. Schinkel: Charlottenhof bei Potsdam.

7. Deutsche Kunst 1815—1850.

a. Baukunst.

Als nach den schweren Jahren der napoleonischen Herrschaft und den stürmischen Tagen der Freiheitskämpfe der Friede wieder einkehrte in deutschen Landen, als nach langer Unterbrechung dem Staate und der Bürgerschaft wieder die Möglichkeit gegeben war, an künstlerisches Schaffen zu denken, da war die alte Generation verschwunden, der Zusammenhang, die alte technische Tradition unterbrochen. Eine neue Generation stand da, noch erfüllt mit der Begeisterung der großen Jahre, bereit, der deutschen Kunst zu dienen, ihr einen würdigen, hohen, idealen Ausdruck zu geben. Nicht äußerer Vorteil, Rücksicht auf das eigene Wohlergehen, sondern rücksichtslose Opferung der Persönlichkeit im Dienste der großen Sache, „mit Gott für König, Freiheit und Vaterland" hatte die Scharen deutscher Männer zum Siege geführt. Aus dumpfem Gehorsam war die Nation zum Leben erwacht, Schule und Heer reorganisiert worden dadurch, daß man die Massen mit Idealen zu erfüllen vermocht hatte.

Kein Wunder, daß sich nun eine unermeßliche Hochachtung vor „großen Gedanken", vor allem Lehrhaften, Schulmeisterlichen breit macht, daß pedantisch doktrinäres Wesen sich entwickelt, eine Sucht, aller Dinge Urgrund durch philosophische Betrachtung zu erfassen. Auch in der Kunst genügte nicht die naive Freude am Spiel der Formen, den Schönheiten des Materials, dem malerischen Reize, der fleischigen Wirkung. Im Gegenteil. Diese Dinge wurden mit Argwohn und Verachtung als störende Beigaben, als schädigend für die reine Entwickelung der Gedanken angesehen. Denn nur als Träger der Idee, als unvermeidliches äußeres Mittel der Einkleidung derselben wurde noch die Form geduldet, die man möglichst zu läutern, in ferne ideale Räume zu rücken versuchte.


Fig. 168. Karl Friedrich Schinkel.

Diesem räsonnierenden Wesen, diesem klügelnden verstandesmäßigen Schaffen vermochte selbst ein so großer und so echter Künstler wie **Karl Friedrich Schinkel** (1781—1841) nicht auf die Dauer zu entgehen (Fig. 168). 1781 zu Neuruppin geboren, war er nach dem Tode des Vaters 1795 nach Berlin auf das Gymnasium zum grauen Kloster gekommen. Sein überwiegender Drang zu künstlerischer, musikalischer wie malerischer Betätigung, schließlich die Bekanntschaft und Freundschaft mit dem genialen jüngeren Gilly veranlaßten ihn, noch vor Vollendung seiner Gymnasiallaufbahn in das Atelier des damaligen Oberbaurat David Gilly einzutreten. So hatte er das Glück, seine Studienjahre in jenem Kreise hochstrebender Männer zu verleben, die um die Wende des 18. Jahrhunderts die Berliner Baukunst mit neuen Idealen zu erfüllen versuchten. Besonders stand er unter dem Einfluß des jüngeren Gilly, der so vielseitig sich betätigt, als ausführender Architekt, als Maler und Dekorateur, endlich als Zeichner für kunstgewerbliche Entwürfe. Schinkel eiferte ihm nicht nur darin nach, daß er sich auf allen diesen Gebieten heimisch machte, sondern er schloß sich auch in allen Geschmacksfragen an seinen Lehrer an.

Mehr als der strenge, etwas schwerfällige, aber als Masse wirksame Dorismus Gillys reizten ihn jedoch dessen romantische Entwürfe in mittelalterlichen Formen. Noch ist Schinkel viel mehr Maler und Poet als Architekt. Nicht die Gotik als Baukunst, sondern als lyrisches Stimmungsmittel fesselt ihn, die romantischen Ideen aus Tieck und Wackenroders Inventar wurden in ihm lebendig. Aus diesem Gefühle heraus entstand z. B. eine Lithographie mit der rührenden Aufschrift: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschattend erfüllt“ (Fig. 169). Mit solchen Gefühlen zog er auch nach Italien (1803—1805), nachdem er sich das Reisegeld durch Tätigkeit in einer Fayencefabrik sauer erspart hatte. Nach Gillys Vorbild begeisterte sich Schinkel auf dieser Reise vor allem an der großzügig gesehenen Landschaft, die Architektur berührt ihn nur, soweit sie sich als Bestandteil eines monumentalen Landschaftsbildes darstellt. Dabei dienen ihm Kunst und Natur lediglich als Anregerin der Phantasie. Seine Landschaftskizzen werden mit wenigen Strichen an Ort und Stelle auf dem Papier niedergelegt, alles übrige wird zu Hause aus der Erinnerung in Federzeichnung ausgeführt. Aus dieser mehr dekorativen Auffassung heraus gelangt er gerade hier, im Lande der klassischen Kunst, zu einer kritischen Ablehnung derselben. Er findet sie abgenutzt, kalt, steif und bedeutungslos, dagegen alle Reste mittelalterlicher Kunst entzückend wegen der reicheren Gliederung, der größeren Fülle von Einzelformen. Im Angesicht von Pantheon und St. Peter schwärmt er für gotische Dome, deren schlanke Türme hoch über Baumwipfel ragen, für die geheimnisvolle Feierlichkeit gotischer Kirchenschiffe.

Auch nach der Rückkehr nach Berlin blieb Schinkel der Malerei treu. Er liefert



Fig. 169. K. Fr. Schinkel: Lithographie.

für Gropius transparente Panoramen von Moskau, Taormina, Palermo u. s. w. und beginnt jene lange Reihe von Entwürfen für Theaterdekorationen, die glänzendes Zeugnis

für die Vielseitigkeit seiner Phantasie ablegen. In allen Stilarten, von der Kunst primitiver Völker bis zur venezianischen Spätrenaissance bewegt er sich, am glücklichsten da, wo er völlig neue phantastische Architektur und Landschaft oder freie Umbildung historischer Stile geben kann. Als er seit 1810 als Bauassessor im Staatsdienste und im Bureau vor stillosen Kasernen- und Schulbauten schmachtete, da setzte er in seinen Freistunden um so eifriger zur Erfrischung des Geistes das Entwerfen fort.

Lange noch bewahrt er die Vorliebe für Gotik, die in allerlei Projekten für die Restaurierung des Straßburger und Mindener Domes, für Grabkapellen und Kirchen sich kundgibt. Indessen kann er sich doch der damals herrschenden Theorie nicht entziehen, daß nur die Alten die „reinen Schönheitsprinzipien“ besaßen und so bleibt ihm nichts übrig als das Mittelalterliche unter dem Einflusse antiker Formen fortzubilden, oder da, wo der Zweck und der ästhetische Sinn es verlangt, ganz antik zu bauen. Um der „guten Prinzipien“



Fig. 170. K. Fr. Schinkel: Die Neue Wache in Berlin.

willen wird Schinkel wieder Klassizist oder vielmehr attischer Purist. Denn er läßt sich nicht mehr, wie seine Vorgänger, von römischen Bauten und von den gewaltigen unteritalischen Tempeln belehren, die er doch aus eigener Anschauung kannte. Er beschränkt sich auf die attische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts und muß deshalb seine Wissenschaft aus Publikationen, z. B. aus Stuart und Revett, schöpfen. Seltsame Zeit, die mehr Wert auf papierne Schönheit als auf unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes legte, für die der „Geist der Baukunst“ die Hauptsache war. So wird auch Schinkel nicht müde, philosophische Gründe für seinen Geschmackswandel und für die Unübertrefflichkeit der griechischen Baukunst zu suchen. Nach seiner Meinung hat die griechische Antike „jedes fremde Element in ihrer Entwicklung abgewiesen“ und dadurch (!) den „Charakter der Unschuld bewahrt“. Deshalb bringt sie Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, ruft „Naivität und Unschuld des Lebens hervor“ und bewahrt vor Überspannungen. Je länger je mehr überzeugt sich Schinkel, daß das Studium der klassischen Kunst für die „höhere, sittliche



Fig. 171. K. Fr. Schinkel: Das kgl. Schauspielhaus in Berlin.

Ausbildung des Menschen unerläßlich", daß ein Sichbeschränken auf Mittelalter und moderne Kunst höchst verderblich, dem Feinsittlichen widerstrebend ist.

So vollzieht sich in Schinkel der Übergang vom Empire zum Hellenismus, von der Gefühlskunst zur korrekten Verstandeskunst, von der Schwärmerei für das Altdeutsche zur „vernünftigen Einsicht" in das Klassische. Es vollzieht sich an ihm derselbe Prozeß, den vor ihm Goethe und so viele andere durchgemacht. Doch wußte Schinkel als ein Mann von Geschmack aus den papiernen Vorlagen sehr geschickt das Eleganteste zu wählen und außerordentlich klar und richtig wiederzugeben. Daß die Zeitgenossen in dieser feineren Dekorationsweise im Gegensatze zu der derben altertümelnden Manier der Gentz und Genossen die Entdeckung des guten Stiles feierten, daß sie Schinkel als den großen Wiederbeleber der Antike priesen, das versteht man aus der Doktrin jener Zeit. Schinkel selbst will alles andere eher, als ein blinder Nachahmer der hellenischen Antike sein. Stets sucht er jede einzelne Bauaufgabe aus ihrem Wesen und auf Grund der örtlichen Anforderungen zu gestalten, um sie dann soweit als möglich hellenisch zu dekorieren. Man wird seine große Selbständigkeit dabei ebensosehr anerkennen müssen wie seinen vollendeten zeichnerischen Geschmack und den feinen Sinn für Einordnung des Baues in die landschaftliche Umgebung. In diesem Sinne verdienen auch seine nach den Freiheitskriegen entstandenen Berliner Bauten noch heute Bewunderung. Vorab die 1815—1816 errichtete neue Wache, der er die Form eines Kastells mit vier Ecktürmen gab und eine doppelte dorische Säulenhalle vorlegte (Fig. 170). Wie sehr er sich bei aller Gewissenhaftigkeit gegen die Tradition doch auch die Freiheit wahrte sehen wir in dem Ersatz der Triglyphen durch Viktorien. Als dann 1816 Langhans' Schauspielhaus abgebrannt war, erhielt Schinkel den Auftrag zu einem Neubau, allerdings unter Benutzung der alten Grundmauern und sogar der vom Brande verschonten Sandsteinsäulen. Mir scheint das Schauspielhaus der glücklichste der Schinkelschen Bauten (Fig. 171). Dem Zwecke

ist die antikisierende Ausschmückung gut angepaßt. Der sechssäulige ionische Portikus mit der eleganten Freitreppe hat etwas so Heiteres und Festliches, die Zusammenfassung der ganzen Baumasse durch das Hauptgesims ist so geschickt, die Gliederung in zwei Stockwerke mit einer Fülle von zwischen Pfeiler gesetzten Fenstern so praktisch und das Gebäude selbst in seiner Horizontalentwickelung so vorzüglich zwischen die hohen Gontardschen Türme eingeordnet, daß man den eleganten Dekorateur hier in seinem vollen Glanze bewundern kann. Auch die Innendekoration, besonders des Konzertsaales, war vorzüglich. Für solche ruhige Formengebung, solche dezente Dekoration in Weiß und Gold hat man heute ja wieder mitgenießendes Empfinden. Klassisch war auch der Bau des alten Museums (1822—1828), das Schinkel in angemessener Entfernung vom Schlosse als Abgrenzung des Lustgartens errichtete, das aber heute leider durch den Domneubau erdrückt wird. Doch kommt gerade durch den Kontrast mit dieser prunkvollen Fassade die feine Zeichnung der edlen ionischen Säulenvorhalle des Museums besser zur Geltung. Über die Raumdisposition und Innendekoration dieses sogenannten „alten Museums" wird jetzt vielfach geklagt. Aber man darf nicht vergessen, daß Schinkel von dem Grundsatz ausging, daß der Bau nicht nur möglichst zweckmäßig zur Aufstellung von Kunstwerken herzurichten sei, sondern in erster Linie selbst als ein künstlerisch vollendetes, von Schönheit erfülltes Gebäude auf den Besucher erhebend wirken solle. In diesem Sinne ist die gewaltige monumentale Eingangswandelhalle, die nach dem Vorbilde des Pantheon so weit und schön gespannte Kuppel der Rotunde, der herrliche Blick von dem innern Treppenaufgang durch die majestätische Säulenreihe auf den Lustgarten hinaus auch heute noch unbeschreiblich reizvoll (Fig. 189). Wer aber — und Schinkel selbst tat es ja in anderen Fällen — von dem Gebäude in



Fig. 172. K. Fr. Schinkel: Palais Redern in Berlin.

erster Linie Erfüllung der gegebenen Zwecke und Ausprägung dieser Zweckbestimmung in der äußeren Erscheinung fordert, wird kritische Bedenken nicht unterdrücken können. Wer ahnt hinter dieser Säulenfront ein Ausstellungsgebäude von zwei Stockwerken? Wem erscheint es nicht wunderlich, daß er nach dem Durchschreiten der Vorhalle plötzlich zur Linken und Rechten kleine Treppenaufgänge findet, die den einzigen Zugang zum Oberstock bilden? Und so schön die Wirkung der Rotunde, so bedauerlich ist, daß sie wegen der Grundform und der eigenartigen Beleuchtung zur Aufstellung von Skulpturen ebensowenig geeignet ist, wie zur Ausstellung von Gemälden, so daß ein wesentlicher Teil des Grundstückes verschwendet wurde. Lobenswert ist aber die bescheidene, zum Teil noch etwas empiremäßige Dekoration.

Bei solchen monumentalen Bauten glaubt Schinkel wenigstens einen gewissen Aufwand an ausdrucksvollen Formen treiben zu dürfen, da jeder „Materialprunk" durch die pekuniären Verhältnisse des damaligen preußischen Staates von vornherein ausgeschlossen war. Selbst bei den Staatsbauten war an Haustein nicht zu denken, und so greift Schinkel lieber zur Imitation des Quaderbaues durch Putz, als daß er auf die Verwendung der Idealformen hellenischen Steinbaues verzichtet hätte. Daß er es mit voller Absicht tat, geht schon daraus hervor, daß er bei der Errichtung der Bauakademie (1832—1835), als bei einem Nutzbau, von jenem idealen Typus abging und offen den Backstein zur Geltung brachte, den er übrigens schon an der Werderkirche und am Wohnhause des Ofenfabrikanten Pfeilner angewendet hatte. Mit etwas gesuchter Einfachheit ist bei der Bauakademie von jeder stärkeren Gliederung abgesehen. Nur durch flache „strebenartige Lisenen" ist die Fassade vertikal geteilt, zwischen denen die horizontalen Gesimse kaum angedeutet werden. Die Fenster sind im Flachbogen überwölbt und mit zierlichen Formziegeln gerahmt. Durch diese Lisenen und die Form der Fenster sollen die flachgewölbten Decken der Geschosse nach außen markiert werden. Der Bau ist in der Hauptsache aus außerordentlich feinen, gutgebrannten, sehr niedrigen und zum Teil glasierten Ziegeln errichtet, also ein interessanter Versuch, das einheimische Material künstlerisch zur Geltung zu bringen. Leider wird der Erfolg durch den Verzicht auf jede reichere Gliederung sehr gemindert, so daß der schmucklose rote Würfel in unsere gespreizte Begasepoche hineinpaßt, wie ein Schöngeist der Humboldtzeit in eine moderne Skatgesellschaft. Nur wer die im Kupferstich publizierten Ornamente des Baues betrachtet, wird ahnen, welche diskrete Schönheit Schinkel ihm verleihen wollte. Leider gestatteten die Zeitanschauungen nicht, den Ziegelbau in größerem Umfange bei Hausbauten anzuwenden. Die Fassade des Palais Redern an der Ecke des Pariser Platzes mußte er in miserablem Putz, aber in anspruchsvoller, mit klassizistischen Motiven gemischter toskanischer Renaissance ausführen (Fig. 172). Sein glänzendes dekoratives Geschick entfaltet Schinkel um so reizvoller bei einigen villenartigen Schloßbauten, vor allem in Charlottenhof bei Potsdam, wo er ein Gärtnerhaus und einen Teesalon am Rande eines Weihers errichtet, so zauberhaft, als seien sie aus einer pompejanischen Wandskizze in die nordische Wirklichkeit übertragen (Fig. 167).

Schinkel ist also keineswegs der starre Hellenist, als der er lange gegolten hat. Er hat es stets empfunden, daß der antike Tempel durchaus nicht allen modernen Anforderungen genügt, daß die konstruktiven Prinzipien der Gotik unentbehrlicher Bestandteil des heutigen Schaffens sind. Nur wagte er nicht „die krausen Bildungen mittelalterlicher Kunst" mit der idealen Reinheit antiker Formen gleichzustellen und versuchte deshalb, unter Wahrung der formalen Schönheiten der Antike, ihrer der Gotik überlegenen Harmonie im Aufbau der

Teile, doch das struktive Gerüst aus dem Bedürfnis und nach Analogie mittelalterlicher Vorbilder zu gestalten.

So kühl und verständig hatte Schinkel in jungen Jahren nicht über die Gotik gedacht. Während der italienischen Reise und noch ein Jahrzehnt darüber hinaus war er ganz in der „altdeutschen Gotik“ der Berliner Neuklassizisten befangen. Er baut sie nicht, sondern er malt und komponiert sie. Das Dekorative, das Phantastische des vielgegliederten Außenbaues reizt ihn, die romantische Phrase bestimmt die Detailformen seiner Entwürfe (vgl. Fig. 169). 1810 gibt er ein Projekt für ein Mausoleum der Königin Luise. Weil die Anschauungen der Antike über das Jenseits viel düsterer sind als die des Christentums, weil der Tartaros dunkel, der Christenhimmel aber sonnig ist — darum — paßt die Architektur des Heidentums nicht für eine Grabkapelle! Die Antike ist kalt und bedeutungslos — nur der Gotik wohnt jene „liebliche Feierlichkeit“ inne, die hier verlangt werden muß. Wie sehr Schinkel vorläufig nur den „Geist der Gotik“, nicht ihre historischen Formen kennt, lehrt ein Blick auf jenen Kapellenentwurf. Die Rundpfeiler sind als Pflanzenschäfte gedacht, aus denen statt Gurten und Rippen Palmenwedel aufsteigen, während die Basen auf Blumentöpfen zu ruhen scheinen. Das Lieblingsbild der Romantik von den „gleich einem Walde aufragenden Pfeilern und der gleich einem Laubdach sich wölbenden Decke“ wird von Schinkel hier verkörpert. Im folgenden Jahre entstand sein Entwurf für den Neubau der Berliner Petrikirche in „rundbogiger Gotik“. Er zeigt die willkürlichsten Formen, aber ein ganz zielbewußtes Streben, die evangelische Kirche als Predigtsaal mit stattlicher Mittelkuppel zu gestalten. Die Entwürfe für einen Dom auf dem Leipziger Platz (1816) und für eine Kirche auf dem Spittelmarkt zu Berlin (1819) bieten wieder neue Grundrißgedanken. In beiden Fällen schließt das als Predigtkirche gedachte dreischiffige Langhaus mit einem für den Abendmahlsdienst bestimmten Zentralbau ab. Schinkel beschränkt sich also nicht darauf, den Grundriß der katholischen Prozessionskirche gedankenlos zu kopieren, sondern will überall den gegenwärtigen Bedürfnissen des Protestantismus gerecht werden. Ferner ist er überzeugt, daß die formale Entwickelung der Gotik durch die Renaissance jäh unterbrochen ist, und fühlt sich verpflichtet, die völlige Vollendung nachträglich herbeizuführen durch Verschmelzung mit der Antike. Es ist ein fesselndes Schauspiel, wie er diese Grundgedanken mit unerschütterlicher Konsequenz verfolgt. Der Domentwurf von 1816 zeigte noch willkürliche, ornamental überströmende Formen, besonders am Zentralbau. Der Entwurf von 1819 läßt in erschreckender Starrheit an Stelle der gotischen Vertikaltendenz die antike Horizontale dominieren. Die Strebebogen und alle die Horizontale überschneidenden Wimperge werden verbannt, nach italienischem Vorbilde wird das spitzbogige Fenster rechteckig umrahmt, das steile nordische Dach wird verborgen hinter Galerien und Gesimsen, die Türme verlieren die luftigen Helme, das heitere Spiel der naturalistischen gotischen Ornamentik verwandelt sich in starres lineares Schema. Sobald Schinkel in die Lage kommt, Gotik zu bauen, nicht nur zu zeichnen, verläßt er die malerische Ungebundenheit seiner Jugendentwürfe. Die gußeiserne Kirchturmspitze, die 1819 als Rudiment großer Entwürfe und als kümmerliches Gedenkzeichen an die Freiheitskriege in den Berliner Kreuzbergsand gepflanzt wurde, zeigt keine Spur jener Kühnheit, mit der Schinkel auf dem Papier individuelle Gotik formte. Allmählich wurde ihm der „Stil“ doch nur die äußerliche Einkleidung seiner Konstruktionsgedanken. Für die Werdersche Kirche in Berlin gibt er einen klassischen und einen mittelalterlichen Entwurf, ohne die Grundformen wesentlich zu ändern. Der erstere zeigt eine Folge von Flachkuppeln über je vier durch Tonnengewölbe verbundenen Pfeilern, die als Widerlager nach dem Innern der Kirche

hineingezogen sind. Dazwischen eine Emporenanlage auf ionischen Säulen und als Abschluß eine halbrunde Apsis. 1825 wird diese Kirche mit fast unveränderten Abmessungen, aber



Fig. 173. K. Fr. Schinkel: Die Werdersche Kirche in Berlin.

gotisch ausgeführt (Fig. 173). Die nach innen gezogenen Strebepfeiler sind geblieben, statt mit halbrunden Tonnen sind sie mit spitzbogigen Gurten verbunden, die Flachkuppeln

natürlich durch gotische Kreuzgewölbe ersetzt. Mit geringen Veränderungen ist die ionische Emporenanlage zur gotischen umgemodelt und aus der halbrunden Apsis ein gotischer polygoner Chor gemacht.

So muß sich der große Künstler den kleinen Forderungen des Tages fügen. Von allen ausschweifenden Plänen hält ihn die Knappheit der in Preußen verfügbaren Geldmittel zurück. Um ein paar hundert Taler zu sparen, muß er sorgfältig durchgearbeitete Pläne verwerfen, seine Dombauprojekte auf dem Papier lassen. Dafür darf er nach Begründung der protestantischen Union verschiedene Normalentwürfe zu Kirchen liefern, deren größter



Fig. 174. K. Fr. Schinkel: Die Nikolaikirche in Potsdam.

Reiz in ihrer Billigkeit lag und die zur beliebigen Massenherstellung den Behörden vorgelegt wurden. Da war sparsame Verwendung der Zierglieder geboten, die Einführung der großen antiken Flächen in die Gotik, die Weglassung der Streben, des Maßwerkes ergab sich von selbst. Als natürliche Konsequenz und in Übereinstimmung mit den wachsenden hellenistischen Neigungen Schinkels trat bei den Kirchenbauten der zwanziger Jahre immer mehr die Antike hervor, der Ersatz des Spitzbogens durch Rundbogen, der gotischen Profile durch klassische. Schließlich lebt die Gotik nur in einzelnen Nachklängen fort, wie etwa in der Dachkonstruktion der Moabiter Johanniskirche (1835). In der Potsdamer Nikolaikirche ist sie endgültig überwunden (Fig. 174). Der Bau wurde 1826 projektiert,

1830—1837 errichtet, die Hauptkuppel und die vier von Schinkel nicht projektierten Ecktürme erst später durch Persius aufgesetzt. Der protestantische Zentralbau sollte hier seine vornehmste Lösung erhalten, im griechischen Geiste geläutert sich verkörpern. Doch können Tambour, Kuppel und Laterne, die sich über dem quadratischen Mittelraum erheben, trotz hellenischer Detailbildung ihre Beziehungen zur italienischen Renaissance und die Ähnlichkeit mit Kuppelbauten des Louis XVI.-Stiles nicht verleugnen. Anderes, wie der sechssäulige korinthische Portikus, ist von attischer Feinheit. Auch als Meister der Landschaftsmalerei bewährte sich Schinkel hier noch einmal in der Art, wie er den Bau auf die Wirkung im Stadtbild und als hochragende Silhouette in der weitgestreckten Havellandschaft berechnete.

Schinkel der Romantiker hatte die Gotik durch etwas Antike läutern wollen, Schinkel der Hellenist wollte die Antike durch das gotische Konstruktionsprinzip erweitern und vielseitiger machen. Sein Schaffen endet in Anerkennung der überwiegenden Schönheit hellenischer Kunst. Sie war auch sein Trost in all den Widerwärtigkeiten, die in dem beengten Beamtenleben des damaligen preußischen Staates dem Herrn Oberlandesbaudirektor in Fülle erwuchsen. Obgleich von der Arbeitslast fast erdrückt, gab er doch noch einmal seiner lichten Begeisterung für Athen Ausdruck in zwei umfassenden Projekten. Heute werden nicht viele die Anbetung teilen, die einst so überreichlich diesen weitläufigen Entwürfen für das Königsschloß auf der Akropolis und das Lustschloß Orianda in der Krim gezollt wurde. Es sind mehr oder weniger Wiederholungen seiner Theaterdekorationen, kaum gehemmt durch die Rücksicht auf das Ausführbare. Bezaubernd wirkt seine Phantasie aber dort, wo es sich um Einordnung kleiner, antik gegliederter Bauten in die Landschaft handelt, oder wo er, etwa wie bei dem Grabdenkmal für Niebuhr, mit wenigen klassischen Architekturmotiven und einer romantischen Szenerie Stimmung schafft. Am wenigsten erquicklich ist wohl seine Einwirkung auf das Kunstgewerbe der Zeit. Mochte auch theoretisch viel von Rücksicht auf den Gebrauchszweck und die Materialbedingungen gesprochen werden, so blieb für die Praxis doch die unbedingte Nachahmung antiker Muster maßgebend. Sie war erträglich, wenn sie von dem geschickten Griffel Schinkels dirigiert war, mußte aber in den Händen der Handwerker zu einer schwächlichen Charakterlosigkeit führen. Hier rächte sich das Prinzip, die monumentale Kunst zur Führerin auch im täglichen Leben machen zu wollen, jenes Prinzip, das Jahrzehnte hindurch so viel Schaden gebracht hat und heute noch nicht ausgerottet ist. Sieht man diese Stühle und diese Becher, so fühlt man überall, wie die Rücksicht nicht auf das heutige, sondern auf das antike Bedürfnis dominiert.

Aber es muß möglich sein, Schinkel gesondert von dieser Nachwirkung als Künstler an sich zu betrachten und zu bewerten, jene künstliche Hineintragung der hellenischen Formenwelt in das moderne Leben abzulehnen und doch anzuerkennen, mit welchem Geschick der Meister selbst undankbare Aufgaben zu überwinden, mit welch feinem Blick er die Schönheit hellenischer Proportionen, die Zartheit griechischer Ornamentik nachzuempfinden wußte. Daß er damit der Vater einer hellenistischen Schule in Berlin geworden ist, wird man ihm heute kaum noch als Verdienst anrechnen. An der Bedeutung seiner genialen Persönlichkeit, an der Bewunderung für seinen rastlosen Fleiß, seinen feierlichen Ernst, seine Vielseitigkeit als Maler, Architekt, Schriftsteller und zugleich als mustergültiger Beamter wird das nichts ändern. Seine Fehler sind die Fehler der Zeit, seine Vorzüge bleiben trotzdem erkennbar. Wenn sein Klassizismus in der Hand der Nachahmer epigonenhaft entartet, kraftlos und unkünstlerisch wird, so kann doch vor des Meisters eigenen Entwürfen kein Mensch dem Reize seiner fein ziselierten Zeichnungen, seiner klaren und kalten, aber

rhythmisch schönen Linien widerstehen. Und diese Vorzüge hatte er sich nicht äußerlich angewöhnt. Sie waren vielmehr das Spiegelbild seiner Persönlichkeit, wie sie uns Franz Kugler geschildert hat: „In seinen Bewegungen war ein Adel und um seinen Mund ein gleichmäßiges Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinen Augen eine Tiefe und ein Feuer, daß man schon durch seine bloße Erscheinung sich zu ihm hingezogen fühlte." Als ein geborener Künstleraristokrat hatte er im Hellenentum als der adeligsten aller Kunstweisen den adäquaten Ausdruck seines Wesens gefunden und damit die Berliner Kunst noch auf ein volles Menschenalter in seine Bahnen gezwungen.

So herrschte in der Berliner Kunst nach den Befreiungskriegen unumschränkt ein Architekt, in der Münchener aber ein Dilettant, König Ludwig I. (1815—1848). Kein Wunder, daß die Berliner Kunst strenger, feiner und einheitlicher, die Münchener aber vielseitiger und angeregter erscheint. Schon als Kronprinz hatte Ludwig I. eine tiefe und innige Neigung zu den Künsten gefaßt und sie auf Reisen entwickelt. Seine Persönlichkeit, voller



Fig. 175. Klenze: Glyptothek. München.

Schwärmerei, voller ekstatischer Begeisterung, von jener warmen Natürlichkeit trotz allem Selbstbewußtsein, die den Süddeutschen charakterisiert, erregte Begeisterung unter der Künstlerschaft. Und er ließ es nicht nur bei schönen Worten bewenden. Der Neigung der Zeit folgend, brachte er die wertvolle Sammlung antiker Skulpturen in der Münchener Glyptothek zusammen, hatte aber auch für die lebenden Künstler eine Fülle von Aufträgen bereit. Von den großen Herren des 18. Jahrhunderts schien er die unerschöpfliche Baulust geerbt zu haben, die Freude am Projektemachen, leider aber auch die Ungeduld, das Projektierte schnell vollendet zu sehen, jene bedauerliche Eigenschaft fürstlicher Mäcene, die nicht begreifen, daß jedes Künstlerwerk bis zur Vollendung ausreifen muß, denen zwischen der Feier der Grundsteinlegung und der Einweihung immer die Zeit zu lang wird. König Ludwig hat ja der heutigen Residenzstadt München seinen Stempel aufgeprägt. Wenn uns da vieles unreif erscheint, wenn uns von jenen weiten Straßen und Plätzen eine gewisse nüchterne Langeweile angähnt, so müssen wir doch mit Nachsicht urteilen. Einmal lag die nüchterne Weitschweifigkeit im Geiste der Zeit, anderseits galt es, nachdem mit aller Tradition gebrochen und damit eine große künstlerische Unsicherheit heraufbeschworen war, langsam etwas



Fig. 176. Klenze und Schwanthaler: Die Bavaria. München.

Neues zu schaffen. Der stilvollen historischen Kunst mußte Gelegenheit zum Wirken im Großen gegeben werden. Als Versuche hierzu werden wir die Bauten König Ludwigs vielleicht milder beurteilen, jene Bauten, bei denen unendlich viel gedacht und gewollt, aber wenig Bleibendes erreicht wurde.

Auch für München begann diese neue Bauperiode mit dem Abschlusse der Freiheitskriege. In demselben Jahre, in dem Schinkel seine Königswache stilisierte, schuf Klenze die Entwürfe zur Glyptothek. Leo von Klenze (1784—1864) hatte seine Begeisterung für die klassische Kunst ebenso wie Schinkel unter dem Einfluß der Gilly und Genossen in Berlin geschöpft und hatte sich dann durch ein zweijähriges Studium in Paris bei Durand und eine Studienreise nach Italien (1805—1808) fortgebildet. Als er nach kurzer Bautätigkeit am napoleonischen Hofe in Kassel durch Kronprinz Ludwig nach München berufen wurde, führte er sich mit dem Bau der Glyptothek vortrefflich ein (1816—1830). Schinkels hellenischen Purismus darf man freilich hier nicht suchen, vielmehr eine ganz wirkungsvolle Verbindung des Hellenismus mit älteren Empireformen, die teils an römische Kunst, teils an Palladianisches anklingen. Den stilgerechten Kunstrichtern mißfällt das. Trotzdem wird die Fassade der Glyptothek mit ihren sechs Frontnischen und dem stattlichen Portikus des Mittelbaues allmählich wieder in ihrer kräftigen Schönheit anerkannt werden (Fig. 175). Die Innenräume sind zwar etwas kellerartig im Charakter römischer Thermensäle gehalten, aber sie sind in ihrer einfachen Ausstattung doch ganz gut dem Zwecke angepaßt, antike Originalskulpturen aufzustellen. Trockener und gesuchter erscheint dagegen der Renaissancebau der Pinakothek (1826—1836) mit seiner, weder dem Klima entsprechenden, noch geschickt dem Baukörper eingegliederten Loggia, die offenbar nur um der Konkurrenz mit Raffaels Loggien willen angeklebt werden mußte. Der Münchener Residenz fügt Klenze dann den Königsbau hinzu, der diesmal aus dem Kapitel „italienische Frührenaissance, Abschnitt Palazzo Pitti", herüberkopiert wurde. Aber aus dem machtvoll getürmten Steingebirge wurde ein aus sauberen Quadern gefügter und recht zahm detaillierter Bau, was zur Folge hatte, daß nur die Monotonie der florentiner Fassade, nicht ihre zyklopische Kraft zur Geltung kam. Schlimmer noch war die offenkundige

Schwäche Klenzes in der Innendekoration. Während Schinkel mit Geschmack und feinster Zurückhaltung die kalte Schönheit der hellenischen Ornamentik handhabt, gerät Klenze im Festsaalbau der Residenz (1835) alles plump und nüchtern. Wie schrecklich sind diese weitläufigten Säle mit ihrer reizlosen Bemalung, die bald unsinnig prunkvoll das Gold häuft, bald in bunten und aufdringlichen Farben unser Auge beleidigt. Der König, der so schroff die koloristischen Mängel an Cornelius' Fresken erkannte, widersprach hier nicht, denn Klenze konnte sich hinter dem antiken Vorbild verschanzen. In einem Traumleben befangen, überzeugt, daß er die wackeren Bajuwaren zu Hellenen umbilden müsse, sann Ludwig I. auf immer neue Gelegenheit zur Errichtung klassischer Monumente. Selbst die von ihm aus Begeisterung für Deutschlands große Männer erdachte Walhalla, die Ruhmeshalle deutscher Helden, wurde 1830—1842 bei Regensburg als hellenischer Tempel errichtet. Auf der Theresienwiese, wo alljährlich das bayrische Landvolk das größte Rindvieh und den größten Durst zu produzieren pflegt, erhob sich 1843—1853 eine antike Bavaria vor einer dorischen Ruhmes-Säulenhalle, der eine gewisse dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden kann (Fig. 176). Schließlich 1846 — 1863 entstanden noch am Königsplatze die Propyläen, das letzte Werk des Meisters und wohl das reifste (Fig. 177). Das Tor liegt ja glücklicherweise so abseits, daß es niemals ein Verkehrshindernis bilden wird und als feierlicher Eingang zu dem weitläufigen, öden Königsplatz paßt es nicht übel. Vergleicht man es mit Langhans' Brandenburger Tor, so ist doch offenbar, wieviel mehr man sich indessen hellenischer Kunst genähert hatte, gerade weil nichts direkt kopiert wurde. Zwischen zwei Kastelltürme hat Klenze seine Säulenhalle gelegt, wobei nur die Durchschneidung des Sockels durch den tiefliegenden Fahrweg unschön ist. Selbst die Einzelgestaltung hat gegen früher sichtlich gewonnen, ist schärfer und monumentaler gefaßt. So hat Klenze, abgesehen von einigen Renaissancekopien und der auf allerhöchsten Wunsch 1837 in mittelalterlichem Stil errichteten Allerheiligenkirche der Residenz, bis an sein Lebensende der hellenischen Kunst mit zunehmendem Verständnis gehuldigt, freilich ohne daß daraus, wie man gehofft, die neue deutsche Baukunst erwuchs. Klenze hat sich von Anfang an innerhalb der Antike freier



Fig. 177. Klenze: Die Propyläen. München.

bewegt als Schinkel, nur litt er allzusehr daran, Fassaden zu komponieren ohne Rücksicht auf dahinter befindliche Räume. Ihm fehlte die tiefe, die Bauaufgabe durchdringende Schöpferkraft Schinkels. Darum ist sein Hellenismus auf die Dauer reizlos und eintönig, und man begreift, daß der königliche Bauherr schließlich nach anderer Kost, nach einer anderen Aufmachung seiner Architekturware verlangte.



Fig. 178. Gärtner: Ludwigskirche. München.

Denn bei König Ludwig wechselten die stilistischen Liebhabereien; er hatte etwas Hadrianisches in seiner ungeheuren Baufreudigkeit und dem großen Römerkaiser war er auch darin ähnlich, daß er weniger darauf bedacht war, Neues zu schaffen, als seiner Bewunderung für das auf Reisen Gesehene durch Kopien Ausdruck zu geben. Kopien pflegte man in jener Zeit überhaupt übertrieben zu schätzen. Künstler und Kunstgelehrte huldigten der Theorie, daß die Alten in ihren besten Werken nachzuahmen das Ziel der Modernen sei. Ganz konsequent zog König Ludwig daraus die Lehre, daß man in München von jedem Stile das Beste oder mindestens ein gutes Beispiel haben müsse.

Dafür war Friedrich Heinrich Gärtner (1792—1847) der rechte Mann, der an

Vielseitigkeit nichts, an Gründlichkeit manches zu wünschen übrig ließ. Er kam aus der rheinischen Schule und brachte die Begeisterung nicht nur für gotische, sondern auch für romanische kirchliche Kunst mit nach München. Allerdings — mehr Begeisterung als Kenntnisse. Am Bau der Ludwigskirche bewies er, daß er vom Romanischen kaum mehr als die alleräußerlichsten Merkmale begriffen hatte (Fig. 178). Italienisches und Deutsches, Romanisches und Gotisches mischten sich wunderlich, besonders am Turm. Aber auch abgesehen davon ist der Bau so schwächlich, in seiner Silhouette so reizlos und in seinen Details so wenig anziehend, daß man ihn eben nur als eine Anfängerarbeit beurteilen darf. In das nüchterne Innere konnten selbst des Cornelius' Fresken nicht das gehoffte Leben und die gewünschte Farbe bringen. Man darf nicht vergessen, daß diese Romantiker gegenüber den Klassikern insofern benachteiligt waren, als ihnen noch nicht durch literarische und zeichnerische Publikationen der Weg geebnet war.



Fig. 179. Gärtner: Siegestor. München.

Wenn daher Gärtner auch weiterhin mit gutem Willen und schlechtem Material in der Ludwigstraße romantische Paläste baut, so hätte er ein weit genialerer Mensch sein müssen, um bei so schnellem Wechsel der von allerhöchster Stelle befohlenen Stile wirklich Bleibendes zu schaffen. Bewunderung fand damals sein Neubau der Bibliothek mit der scheinbar quattrocentistischen Palastfassade und dem verhältnismäßig weiträumigen Treppenhause, das aber für einen Prunkeingang doch noch zu dunkel und unentwickelt, für einen einfachen Nutzbau zu raumverschwenderisch erscheint. Wohin das gedankenlose Übertragen berühmter Originalbauten nach München führt, zeigt die von Gärtner kopierte Loggia de' Lanzi, die in Florenz neben dem majestätisch finsteren Signorie-Palast fast zierlich sich ausnimmt, aber hier auf dem engen Raume zwischen der Residenz und einer Barockkirche, mit ein paar wertlosen Statuen geschmückt, hilflos wie ein verlassenes Riesenkind vor uns liegt. Da hatte wenigstens die Kopie des Konstantinischen Triumphbogens, die Gärtner am Ende der Ludwigstraße errichtet, den Vorzug, daß sie als notwendigen Schlußpunkt der breiten Straße ein erprobt gutes Motiv wiederholte (Fig. 179); freilich im einzelnen mit wenig Gefühl

für den Reiz römischer Kunst, ein ödes Paradestück, wie auch Gärtners pompejanisches Haus in Aschaffenburg mehr ein archäologischer Scherz war. Schließlich entstand bei Kehlheim 1842 bis 1863 die berühmte Befreiungshalle, ein mächtiger Rundbau, trotz mancher architektonischer und plastischer Sünden doch von großartiger Wirkung in der Landschaft (Fig. 180). Daß Gärtner unausgesetzt in des Königs Diensten an hervorragender Stelle wirken durfte, verdankt er wohl in erster Linie der Seelenruhe, mit der er jeder königlichen Kopierlaune nachkam, seiner Fähigkeit, fremden Ansprüchen schnell sich zu fügen, zuweilen auch nach Klenzes Anweisungen zu arbeiten.

Darum war er just der rechte Mann für König Ludwig, der sich darin gefiel, die Sonne seiner Gunst gleichmäßig über Klassiker und Romantiker strahlen zu lassen. Den letzteren stand überdies die Wohlgeneigtheit der hohen Geistlichkeit zur Seite, die sehr schnell die Freude an klassizierenden „Tempeln“ verloren hatte und mit dem Streben, in Kirchenordnung und Kirchenzucht die gute alte Zeit wieder herbeizuführen, auch eine natürliche Sympathie für die mittelalterliche Baukunst empfand. Der Eifer der Architekten für die mittelalterlichen Formen wuchs sich allmählich zum Haß gegen alle spätere Kunst aus. Lebhaft vom Klerus unterstützt, begann jener grausame Vernichtungskrieg, der drei Jahrhunderte deutscher Kunst als Verfall beschimpfte und alle Spuren dieser Zeit aus den Kirchen auszumerzen sich beeiferte. Die wilde Soldateska des dreißigjährigen Krieges und die französischen Mordbrenner Ludwigs XIV. haben kaum so viel alte deutsche Renaissancekunst vernichtet, als diese puristischen Baumeister und Kleriker. Nach dem schrecklichen Prinzip der Stilreinheit restaurierte z. B. der Maler und Architekt Rupprecht (1779—1831) den Bamberger Dom, F. J. Denzinger (1821—1894) den Regensburger.



Fig. 180. Gärtner: Die Befreiungshalle in Kehlheim.



Fig. 181. Ohlmüller: Schloß Hohenschwangau.

Was dagegen im gotischen Stile an Kirchenbauten neu geschaffen wurde, hält sich zunächst in den engsten Grenzen einer tastenden Nachahmung, wie D. J. Ohlmüllers (1791 bis 1839) Mariahilfkirche in der Vorstadt Au bei München, die nach heimischem Vorbilde als Hallenkirche in Backsteinrohbau mit Hausteingliederungen errichtet wird. Allerdings entstammte Ohlmüller noch dem Neuklassizismus und hatte z. B. in den zwanziger Jahren zu Rinnthal in der Pfalz eine evangelische Kirche mit ionischem Portikus errichtet. Später, als er sich in die gotische Kunstweise mehr eingelebt hatte, schuf er das in seiner naiven Mittelalterlichkeit so anziehende Schloß Hohenschwangau, das seinem protzigen Nachbar Neuschwanstein an Wohnlichkeit und Eigenart entschieden überlegen ist (Fig. 181). Damit im Stilreigen das Altchristliche nicht fehle, mußte noch Georg Friedrich Ziebland aus Regensburg (1800—1873) auf Grund sorgfältiger Forschungen seit 1835 in München eine altchristliche Basilika unter verhältnismäßig großem Materialaufwand errichten (Fig. 182). Das Äußere der Bonifatius-Basilika ist Backsteinrohbau, das fünfschiffige Innere schmücken 66 stattliche Granitsäulen; alles ist glücklich den italienischen Vorbildern nachempfunden, und die Fresken von Heß ordnen sich bescheiden der Architektur unter. Ziebland hat nie wieder gleichen Erfolg gehabt.

König Ludwig hatte München sozusagen zu einem Museum von architektonischen Abformungen gemacht. Wenn auch die Herren Kopisten zuweilen etwas flüchtig arbeiteten, und die Vorbilder nicht immer gründlich verstanden, so wurde doch nach einem großen und einheitlichen Pläne in edlem Stile und ohne Überladung geschaffen und damit auf allen Gebieten reiche Anregung zum Studium gegeben. Man wird bedauern, daß nur wenige dieser Bauwerke von Künstlern ausgeführt wurden, die eigene Gestaltungskraft besaßen. Aber man wird sich damit trösten müssen, daß hier der Unterbau für die Entwickelung der historischen Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geschaffen, der Grundstein gelegt wurde für Münchens Ruhm als Künstlerstadt.

Die Fürsten der kleineren süddeutschen Residenzen suchen in bescheidenem Maßstabe dem König Ludwig nachzueifern. In Stuttgart wirkt noch der Klassizismus fort in den Bauten

der Architekten C. L. von Zanth (1796—1857), G. G. Barth (1777—1848) und L. F. Gaab (1800—1869). Zanth, der hervorragendste unter den Genannten, ein Mitarbeiter von Hittorf in Paris, erlaubte sich eine kunstgeschichtliche Abschweifung, indem er 1842—1851 das Lustschloß „Wilhelma" im maurischen Stile ausführte, wobei mancher Konflikt zwischen den Bedürfnissen des Orients und des Stuttgarter Hofhaltes hervortrat. Auch fehlte es ihm an der Leichtigkeit und Grazie, an dem verfeinerten Farbensinn, ohne welchen die maurische Dekoration niemals angenehm wirken kann. Daneben vertritt J. M. Knapp (1793—1856) die Romantik, ebenso Heideloff (1789—1865). Letzterer geht bald nach Nürnberg, wo er durch die Restaurierung der Lorenzerkirche ebensowenig in gutem Andenken steht, wie durch seinen Ausbau des Koburger Schlosses im englisch-gotischen Stile.

Karlsruhe hatte durch Weinbrenner einen einheitlichen Charakter erhalten. Aber sein Klassizismus wurde bald unmodern, ganz besonders im Kirchenbau, und darum durch H. Hübsch (1795—1863), J. F. Eisenlohr (1805—1854), F. Th. Fischer (1803 bis 1867) zugunsten der Romantik beseitigt. Hübsch hatte 1817—1820 in Italien mit stillem, zunächst kaum beachtetem Eifer die altchristliche Baukunst studiert und veröffentlichte eine sehr wertvolle Publikation über die alten Basiliken. Dieser Neigung suchte er auch in Karlsruhe Rechnung zu tragen, wohin man ihn von Frankfurt am Main aus berief (1827). Darin war er den anderen bloß äußerlich nachahmenden Zeitgenossen überlegen, daß er auch die konstruktiven Tendenzen der mittelalterlichen Baukunst verständig erfaßt hatte, überdies die Schmuckformen beherrschte und deshalb freier verarbeiten konnte. Ausdrücklich wendet er sich sowohl gegen den Klassizismus, als gegen die Neugotik und behauptet eine stolze Selbständigkeit. Seine Bauten, wie die evangelische Kirche in Barmen (1825—1829), die katholische Pfarrkirche in Bulach (1834 bis 1837), die 1836—1845 errichtete Kunsthalle, das Hoftheater (1851—1853), die Orangerie sind heute freilich nicht mehr sehr anziehend. Sie schauen etwas kahl und dürftig drein. Aber sie sind doch ruhig, ohne jede Prahlsucht durchgeführt und verraten bis ins Detail hinein den fleißigen Mann, der selbständig zu schaffen sucht, wenn er auch nur das historisch Gegebene nach neuen Prinzipien zusammensetzt. So reiht sich Hübsch jenen Künstlern an, die, wie Stier, wie Bürklin und andere, ernstlich nach dem „modernen Stile" streben. Und ebenso sympathisch berührt bei ihm, wie bei Eisenlohr, der vorzugsweise durch Bahnhofsbauten sich bekannt machte, das Bemühen, in möglichst echtem Material zu arbeiten (Bahnhof zu Freiburg i. B.). Sie bauen lieber mit schlechten Ziegeln Rohbau, statt wie Weinbrenner Quader in Verputz nachzuahmen, und sie haben den ernstlichen Willen, die Konstruktion zu zeigen und die Formen darauf zu begründen. In Darmstadt errichtet Georg Moller (1784—1852) noch im neuklassizistischen Stile die katholische Hofkirche (1827) als verkümmerte Nachahmung des Pantheon unter Beschränkung auf die unentbehrlichsten Zierformen. Im Inneren bilden 28 korinthische Säulen einen Umgang vor der Rundmauer und tragen die Kuppel, deren Kassettendecke in Stuck als schwächliches Flachrelief imitiert ist. Statt des Portikus errichtet er eine flache Nische am Haupteingang.

Immerhin erfreut die süddeutsche Baukunst durch ihre Vielgestaltigkeit. Dagegen zeichnete sich Berlin bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. (1840—1861) durch straffe Einheitlichkeit aus. Schinkel hatte hier fast souverän geherrscht und majestätisch gewirkt, trotz all der Beschränkung, die ihm die Verhältnisse auferlegt. Es war ein tragisches Geschick, daß er seiner Tätigkeit entsagen mußte in dem Augenblick, als sich durch die Thronbesteigung des neuen Königs die Aussicht auf ungehemmte

Entfaltung seiner Kräfte eröffnete. So fiel die Fülle neuer Aufgaben an seine Schüler und Mitarbeiter, die sich dem leider durchaus nicht gewachsen zeigten. Das doktrinäre Wesen der Zeit, die Methode, Kunstwerke aus historischer Betrachtung statt aus innerem Gefühl zu schaffen, hatte gar bedenkliche Folgen, sobald die starke künstlerische Energie Schinkels bei der Ausführung in Fortfall kam. Man hatte gelernt, nach einem beliebigen älteren Vorbilde eine Fassade zu entwerfen und dahinter den Grundriß anzubringen, man hatte gelernt, mit scharfem Stifte zierliche Ornamente zu zeichnen und nach Bedarf über den Bau zu verteilen. Aber man hatte eine heilige Scheu, dabei eigene Meinungen zu äußern. Wohlerwogene Zurückdrängung der persönlichen Eigenart, bescheidene Unterordnung unter das geschichtlich Gegebene und von der hohen Regierung Gewünschte schien selbstverständlich. So kam eine mark- und saftlose, wohlanständige Mittelmäßigkeit in die Berliner Baukunst, die ja vorwiegend von Beamten gemacht wurde.



Fig. 182. Ziebland: Bonifatiusbasilika. München.

Was half es, daß Wilhelm Stier (1799—1856) gegen den Stachel löckte und zunächst auf dem Papier geniale Anläufe zur Selbständigkeit, zur Entwickelung der Form aus dem Zwecke nahm. Seiner Künstlerhaftigkeit erstand ein starker Gegner in dem Architekturphilosophen, der Schinkels Klassizismus in Formeln brachte, in Karl Bötticher (1806—1889). Seine „Tektonik der Hellenen" erschien in erster Auflage 1843—1852 und wurde von den Zeitgenossen wie eine neue Offenbarung angestaunt. Am meisten von den Archäologen, die der Baupraxis am fernsten standen. Sie hatten schon längst die antike Kunst nicht nachempfinden sondern vor allem „verstehen" wollen. Hier kam nun ein Mann, der, gestützt auf die grundlegende Arbeit des Architekten J. H. Wolff in Kassel († 1868), logisch begründete, warum dies oder jenes schön oder häßlich sei. Zwar hatte Bötticher nur eine unvollkommene wissenschaftliche Vorbildung, hatte griechische Bauten im Original niemals gesehen. Um so leichter wurde es ihm, aus der Tiefe des Gemüts eine Erklärung für das Wesen antiker Baukunst zu finden, sie in Formeln zu pressen, die ihr innewohnende Vernunft aufzuspüren. Zu dem Zwecke konzentrierte er sich zunächst auf ein einfaches Paradigma, auf die dorische Tempelfassade. Nicht etwa als eine geschichtlich gewordene, aus dem Holzbau und seiner Übertragung in den Steinbau erwachsene verstand er sie. Sie galt ihm als ein ursprünglich

Gegebenes. Ihr Zweck war, tektonische Begriffe zu verkörpern. Er wollte nicht sehen, daß die Wirkung der dorischen Tempelfassade mehr auf der unendlichen und unfaßbaren Harmonie ihrer Teile, als auf der starren Konsequenz im Aufbau beruht. Er grübelte über den Sinn der Schmuckformen und die Prinzipien, wonach sie unter sich verknüpft sind. Die Bauformen mußten ihre praktische Funktion sinnbildlich aussprechen, entweder den Raum abschließen (Wand), oder tragen, stützen (Säule, Pfeiler), oder belasten (Gebälk). Sie mußten das freie Schweben (viae) oder das freie Endigen (Akroterien, Sima) ausdrücken, mußten die Verknüpfung von Gliedern bewerkstelligen (Junkturen, Kyma). Er wußte ganz genau, wie die griechischen Architekten an jeder Einzelform diese tektonische Zweckbestimmung ausgesprochen hatten. Dabei drehte er sich im Kreise. Aus dem ornamentalen Schmuck deutete er den tektonischen Zweck, um dann angenehm überrascht zu sein, wie richtig er denselben geahnt habe. Es störte ihn nicht, daß sein System bei der Erklärung der ionischen und korinthischen Ordnung ins Schwanken geriet, daß die archäologischen Forschungen immer überzeugender nachwiesen, daß die Fassade des dorischen Steintempels eine logisch nicht einwandsfreie, aber doch höchst wirkungsvolle Umbildung der ursprünglichen Holzfassade war. Ihm genügte es, die Schönheit des griechischen Tempels theoretisch zu begründen, da nur auf diesem Wege ein Kunstwerk ihm Lustgefühle erregte. Und im Grunde genommen war das ja überhaupt die Art, wie damals Kunst genossen wurde. Was sich nicht inhaltlich erklären ließ, beruhte auf eitler, verderblicher Sinnenlust, z. B. die Farbe, der Rokokostil, die malerische Wirkung und dergleichen Kunstlaster mehr.

Die Tektonik war ein kurzer Traum. Bötticher mußte erleben, daß die zweite Auflage seines Werkes (1874—1881) von den Künstlern kaum noch beachtet wurde. Aber das hatte er doch erreicht, daß die Berliner Architektur fast ein Menschenalter hinter der übrigen Entwickelung herging, daß hier der Hellenismus noch bis in die siebziger Jahre und darüber hinaus herrschte und seine Prinzipien auch auf andere Stilformen übertragen wurden.

Den großen Hoffnungen, die man daran knüpfte, entsprachen freilich die praktischen Resultate nicht. König Friedrich Wilhelm IV. hatte anfangs noch mit der Regulierung von Schinkels künstlerischem Nachlaß viel zu tun. Persius (1804—1845) mußte die Kuppel der Potsdamer Nikolaikirche vollenden (Fig. 174), Schinkels Schloßbrücke wurde mit Skulpturen geschmückt. Auf Eosanders wuchtiges Barockportal am Berliner Schlosse wurde von 1845—1852 durch Stüler und A. D. Schadow (1797—1869) eine fein gezeichnete Kuppel gesetzt, die aber doch außer Verhältnis zum gesamten Organismus des Schloßbaues steht und namentlich in ihrer bunten, harten Innendekoration das malerische Unvermögen jener Zeit verletzend vor Augen führt (Fig. 183). Die kleinliche Farbengebung der zeitgenössischen Staffeleibilder war hier gedankenlos auf den Schmuck der Wände übertragen worden, und in dem großen Maßstabe zeigte sich doppelt ihre Unzulänglichkeit. 1846 hatte Stüler auch den unter Friedrich Wilhelm I. gekälkten „Weißen Saal" des königlichen Schlosses mit einer weitläuftigen Dekoration versehen, die noch schwächlicher als Klenzes Königsbau, aber wenigstens nicht so roh ausfiel. C. F. Langhans der jüngere (1781—1869), ein Zeitgenosse Schinkels, der 1834—1836 das einfache Palais des Prinzen Wilhelm (nachmals Kaiser Wilhem I.) geschaffen, in Breslau und Leipzig ansehnliche Theater erbaut hatte, erneuerte nach dem Brande von 1843 teilweise das Opernhaus.

Mehr und mehr trat dann August Stüler (1800—1865) als der vom König bevorzugte leitende Architekt hervor, der mit der Zeit fast Schinkels Einfluß erreichte. Er begann 1843—1855 an der Rückseite von Schinkels Museum einen Ergänzungsbau, das sogenannte

neue Museum. Es sollte in erster Linie dazu dienen, für zahlreiche persönliche Wünsche des Königs Raum zu schaffen, die in Schinkels altem Museum nicht zur Ausführung kommen

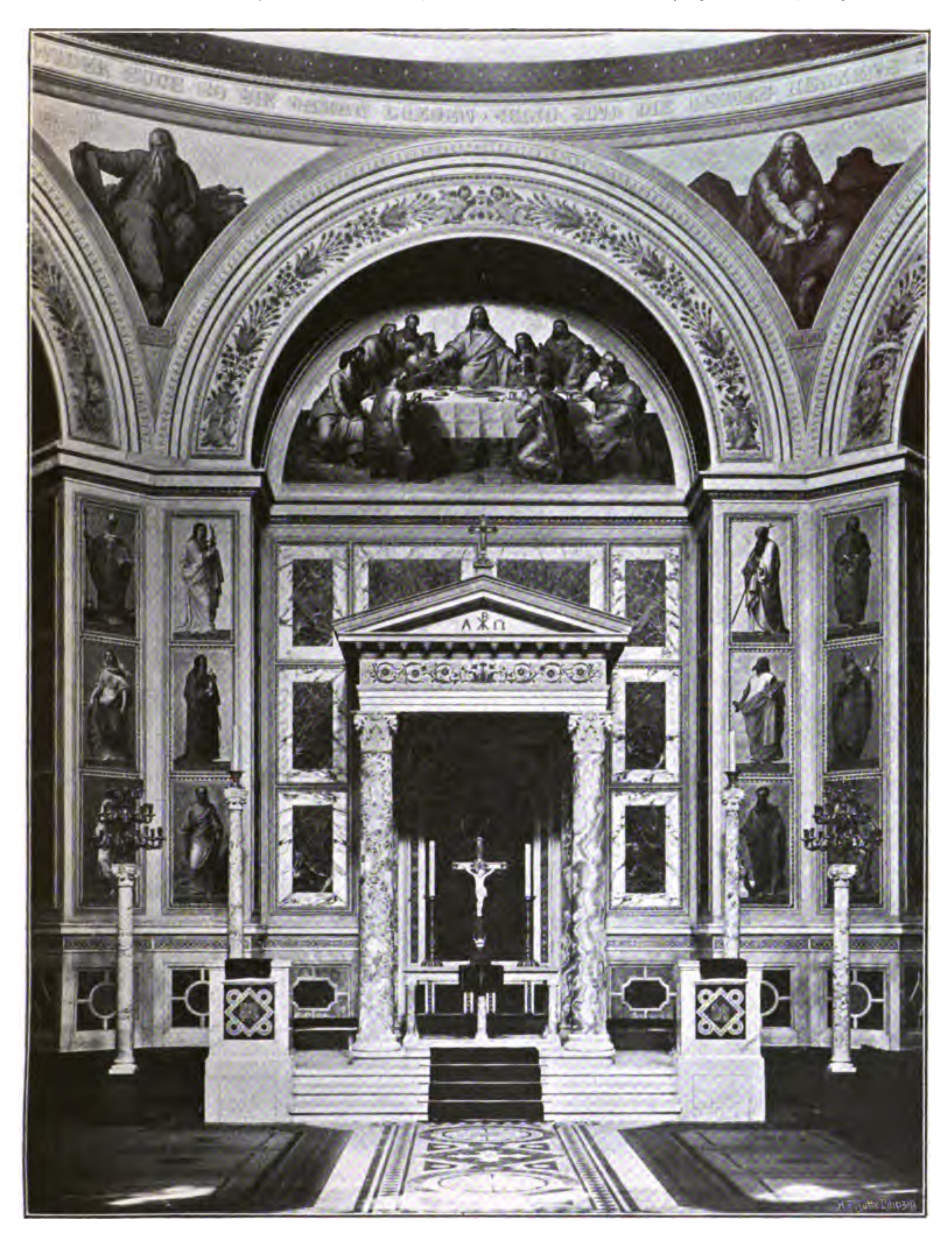


Fig. 183. Stüler: Inneres der Schloßkapelle zu Berlin.

konnten. Das letztere wurde als repräsentative Fassade für Stülers Neubau aufgefaßt, der deshalb äußerlich sehr bescheiden dekoriert, aber als ein umfangreicher mehrstöckiger Kasten mit einem

durch alle Geschosse durchlaufenden Treppenhaus in der Mittelachse erbaut wurde (Fig. 184). Mit einer Schmalseite rückte der Neubau an das alte Museum so nahe heran, daß diesem das wertvolle Nordlicht abgesperrt wurde. Alle Pracht wollte König Friedrich Wilhelm IV. auf die Oberwand des Treppenhauses konzentrieren, die für Kaulbachs historische Riesenfresken frei blieb (Fig. 185). Diesem Zwecke mußte die Treppe sich unterordnen. Sie steigt aus

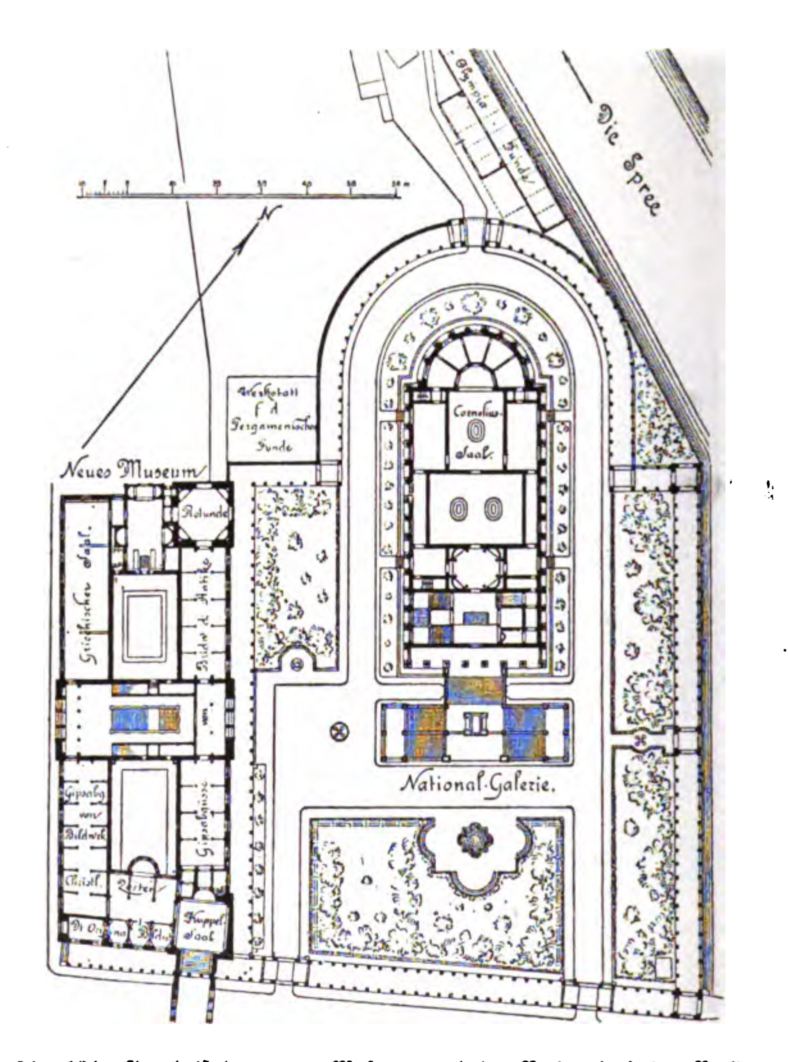


Fig. 184. Grundriß des neuen Museums und der Nationalgalerie. Berlin.

einem kellerartigen Erdgeschoß gegen die helle Fensterwand mit ihrem blendenden Lichte auf. Dann kriecht sie in zwei Läufen möglichst langweilig an den Wänden empor, um wieder vor einer Fensterreihe mit einem Podest zu enden, auf dem etwas unmotiviert ein Gipsabguß der Karyatidenhalle des Erechtheion thront, während seitwärts ganz verstohlen ein paar Türen nicht etwa zum Speicher, sondern zu den Sammlungen führen. Dabei kann man auf diesen Treppen die Kaulbachschen Fresken nur mit gefährlichen Halsverrenkungen aus der Nähe oder nur mit dem Fernglas von weitem betrachten. Trotzdem dünkte sich



Fig. 185. Stüler: Treppenhaus im Kgl. neuen Museum zu Berlin.

Stüler hoch erhaben über den Schöpfern der ebenso prächtigen als bequemen Treppenhäuser der Barockzeit. Der unangenehmste Baudilettantismus tritt uns auch bei der Ausstattung der Säle entgegen. Die Räume der ägyptischen Sammlung imitieren eine ägyptische Tempel=

anlage. Man ging so weit, das völlig dunkle „Allerheiligste“ auch wirklich absolut lichtlos, den Hypostil halbdunkel zu halten, genau wie in Edfu oder Luxor. Man kann sich denken, wie nützlich das für die Betrachtung der darin aufgestellten Kunstwerke war. Selten wurden die Räume so gestaltet, wie es die bequeme Betrachtung und wirkungsvolle Aufstellung der Gegenstände verlangte. Überall dominierten geschichtliche und literarische Spielereien, nebenher auch die Absicht, den Malern Wände zum „Monumentalschaffen“ zu überweisen. Selbst das nicht überreichlich vorhandene Licht wurde schließlich noch beschränkt. Denn das „neue Museum“ war als Teil einer größeren Gesamtanlage gedacht, des sogenannten „Forum Fridericianum“, als dessen Mittelpunkt ein antiker Peripteraltempel errichtet werden sollte.



Fig. 186. Strack: Nationalgalerie. Berlin.

Um diesem Mittelbau eine schöne Umrahmung zu schaffen wurde, wie das bei einem römischen Forum üblich, eine Kolonnade ringsum geführt, die der Symmetrie halber auch vor Stülers Museum nicht fehlen durfte, und das Erdgeschoß desselben in ewige Nacht hüllt.

So waltet überall die Rücksicht auf die archäologische Phrase, auf schöne Gedanken zum Schaden der Zweckmäßigkeit. Man berauschte sich an dem wohltönenden Worte „Forum Fridericianum“, am Vorgenuß des erhabenen Empfindens, das ein korinthischer Peripteraltempel im Berliner erwecken würde. Da dieser Tempel schließlich auch einen Zweck haben mußte, bestimmte man ihn zur Aufnahme der neuen deutschen Kunst und nannte ihn auf gut Deutsch „Nationalgalerie“. Nach Stülers Plänen (1864) wurde diese 1866—1876 von Strack ausgeführt. Auch Strack (1805—1880) war Schinkel-Schüler und nach Stülers Tod der einflußreichste Berliner Architekt, ein eifriger Hüter der alten Tradition, deren

schlimmste Verirrungen ihm zur Last fallen. So hat er zum Gedächtnis für die preußischen und deutschen Siege jene plumpe Säule auf dem Königsplatz zu Berlin errichtet (1873), die so ungeschickt durch den runden Sockel hindurchwächst. In die Kanneluren sind reihenweise Kanonenrohre eingeklebt und auf der Spitze spreizt sich die von Drake modellierte vergoldete Riesenjungfrau Viktoria, von der die boshaften Berliner nur das zu rühmen wissen, daß sie „kein Verhältnis“ hat. Übrigens ging das Motiv der Säule noch auf Schinkelsche Entwürfe zurück, deren langdauernder Einfluß nicht besser illustriert werden kann. Strack fand dann beim Bau der Nationalgalerie schon ungünstige Vorbedingungen. Er war an die vorerwähnte Skizze des Königs gebunden, der einen korinthischen Tempel als Mittelpunkt des Forums projektiert hatte. Stüler und Strack hatten 1864 leider zugegeben, daß darin ein Museum untergebracht werden sollte. Nun begannen die Schwierigkeiten schon mit der Grundrißdisposition (Fig. 184). Von einer wirklichen Peripteralanlage, das heißt einer den Tempel umgebenden Säulenhalle, mußte von vornherein abgesehen werden, wollte man überhaupt Licht in den Sälen haben. Nur an der nach Süden gerichteten Schmalseite, an der Front also, konnte ein achtsäuliger Portikus stehen. An den Langseiten wurde durch lichtraubende Halbsäulen wenigstens die Peripteralanlage angedeutet, was man entschuldigend Pseudoperipteros nannte. Schließlich wurde, um das Nordlicht auszunutzen, diesem griechischen Tempel an der Rückseite eine halbkreisförmige Apsis angebaut, die allenfalls an eine altchristliche Basilika gepaßt hätte. Nun galt es, in den eingeschossigen Tempel den vielstöckigen Museumsbau hineinzupacken (Fig. 186). So werden zunächst in den übertrieben hohen Unterbau die Kellerräume und darüber Skulpturensäle eingeordnet. Vor die zwei oberen Stockwerke setzt man die korinthische Halbsäulenordnung, hinter deren Gebälk das oberste Geschoß versteckt und durch Oberlicht beleuchtet ist. Auf dem königlichen Entwurfe hatte sich ferner eine Freitreppe befunden, die bei der Höhe des Sockelgeschosses ungeheueren Raum beanspruchte, der wieder den Bildersälen verloren ging. Da aber aus Verwaltungsgründen das Publikum doch zunächst in das Erdgeschoß eintreten mußte, führt jene Riesentreppe den ahnungslosen Besucher zu einer verschlossenen Tür des Obergeschosses, während der Eingang sich darunter im Halbdunkel befindet. Damit war auch im Inneren, trotz jener äußeren Riesentreppe, noch eine monumentale Stiege notwendig, so daß diese Treppen schließlich mehr als ein Drittel der gesamten Grundfläche beanspruchen. Von dem übrig bleibenden Raume wurde wieder die Hauptmasse für zwei Oberlichtsäle verwendet, die zur Aufstellung der Cornelius-Kartons bestimmt waren, so daß nur noch um diese Hauptsäle her in zwei Stockwerken übereinander kleinere, nicht immer günstig beleuchtete Zimmer für die eigentliche Bildersammlung zur Verfügung blieben. Mit einem Kostenaufwand von drei Millionen Mark wurde ein Bau errichtet, der weder dem Zweck genügt, noch im Verhältnis zu den aufgewandten Mitteln dekorativ wirksam ist. Es fehlt ihm Massenwirkung und schöne Gliederung. Die Feinheit der Einzelbildung kommt nicht zur Geltung, die Kostbarkeit des Materials nicht zur Wirkung. Es konnte nicht evidenter bewiesen werden, wie falsch der Weg war, auf dem sich die gelehrte Berliner Kunst mit ihren archäologischen, literarischen, philosophischen Spielereien befand.

Nach irgend einer Richtung hin hat in Berlin alle Baukunst dieser Epoche darunter zu leiden. Freiwillig unterwarf man sich einer Stilschablone. Alle Staatsbauten wurden klassizistisch, alle Kirchen deutsch-gotisch, Schlösser und Burgen englisch-gotisch gebaut. Nur zaghaft ließ man später zuweilen die italienische und ausnahmsweise auch französische Renaissance zu. Der hochbegabte Demmler (1804—1886) wandte sie z. B. am großherzoglichen Schlosse zu Schwerin

an, dessen Vollendung Stüler zufiel. Auch unter den Villenbauten, die am Saume des Berliner Tiergartens, im Geheimratsviertel entstanden, war manche freiere Arbeit, besonders von Hitzig und Knoblauch. Wenn auch all die Säulen, Gesimse und Karyatiden nur mit Gips und Zink vorgetäuscht werden konnten, so ergaben sie doch oft in Verbindung mit gärtnerischen Anlagen, mit kleinen Hallen und Laubengängen eine angenehme Wirkung. Knoblauch (1801—1865) und Hitzig (1811—1881) waren überhaupt die liberalen Fortschrittler unter den Schinkelschülern. Der erstere baute die Berliner Synagoge im orientalischen Stil und Hitzig die Börse mit echter Sandsteinfassade als italienischen Renaissancebau (1859—1864), was den konservativen Neuhellenen Anlaß zu heftigen Vorwürfen gab. Und doch war in diesen strengen Kreisen auch wieder eine Feinheit des Empfindens, ein Gefühl für Anmut, für herbjungfräuliche



Fig. 187. Persius: Friedenskirche bei Sanssouci.

Schönheit der Formen, wie es heute in dem heißen Streben nach Effekt nicht mehr vorkommt. Diese Meister hätten soviel Nettes schaffen können. Aber sie schämten sich beinahe dieser Fähigkeit und strebten nach steifer Würde. Sie hätten Pompeji beleben können nnd kaprizierten sich auf den Parthenon. Das wird erst dann wieder voll anerkannt, wenn die letzten Nachwirkungen jener Zeit und Kunst aus unserem modernen Leben verschwunden sind, wenn der letzte klassizierende Geheime Baurat den wohlgespitzten Bleistift A. W. Faber Nr. IV. aus der Hand legt und das letzte antike Kyma mit abgesetzten Schatten tuschen läßt. Dann denkt man wieder mit ungetrübtem Genuß an Charlottenhof mit seinem Weinlaubgang am Weiher und seiner Marmorbadezelle, an die feinen Architektur- und Landschaftsgebilde, die Friedrich Wilhelm IV. im Park von Sanssouci durch Persius, Hesse und andere anlegen ließ, an die träumerisch im stillen Wasser sich spiegelnde Friedenskirche (von Persius, 1850 vollendet, Fig. 187), an dies graziöse Spiel mit Klassizismus und Romantik.

Die kirchliche Baukunst fand bei der offiziell herrschenden Frömmigkeit auch in Norddeutschland reichlichen Anlaß zur Betätigung, ganz besonders im katholischen Rheinland. In Köln war durch die Gebrüder Boisserée und andere die Romantik zur Herrschaft gekommen. Man behauptete kühnlich, daß deutsche Art und deutsches Empfinden am reinsten sich in der Gotik ausspreche, die überdies vom Klerus als spezifisch kirchlicher, die Frömmigkeit befördernder Stil anerkannt wurde. Da die gottesdienstlichen Formen des katholischen Kultus keine wesentliche Änderung seit Jahrhunderten erlitten hatten, so deckten sich hier einmal die aus dem Stil sich ergebenden Grundrisse mit dem praktischen Bedürfnis. Die Versuche König Ludwigs und Friedrich Wilhelms IV., auch die altchristliche Basilika wieder dem katholischen Kulte zurückzugeben, hatten am Rhein keine Gegenliebe gefunden. Jene Beschränkung auf die Nachahmung heimischer Vorbilder war in mancher Hinsicht ein Vorzug der rheinischen Romantik, der damit eine stetige Entwickelung ohne klassizistischen Einfluß gesichert war. Zunächst regt sich überall das Bedürfnis, Verfallenes wieder herzustellen. K. B. J. von Lasaulx zu Koblenz (1781—1841) restauriert fleißig Burgen und Kirchen. Bald konzentriert sich dieses Streben auf das größte mittelalterliche Baudenkmal am Niederrhein, auf den Kölner Dom, dessen stattliche Ruine unter dem französischen Regime gänzlichem Verderben preisgegeben war. Der Wunsch der preußischen Regierung, die Rheinlande für sich zu gewinnen und das Bedürfnis der Kirche, die Kathedrale von Köln für den erhofften Erzbischof würdig herzurichten, trafen zusammen mit den hochgehenden Wogen der romantischen Begeisterung. So konnte das Werk als eine Aufgabe des gesamten deutschen Volkes und seiner Fürsten, als nationale Tat dargestellt und seit 1824 durch den Bauinspektor Ahlert gefördert werden. So konnten auch aus freiwilligen Beiträgen von 1824—1879 über zehn Millionen Mark vom Dombauverein gesammelt, ferner etwa acht Millionen aus Prämienkollekten beschafft werden, während der Staatszuschuß sich auf über sechs Millionen Mark beschränkte. Das künstlerische Resultat steht freilich für unser modernes Empfinden außer Verhältnis zu diesem Aufwand von Mitteln. Nach Ahlerts Tode (1833) kam auf Schinkels Empfehlung Zwirner (1802—1861) als Bauleiter, dem später K. R. Voigtel (1829—1902) folgte. Zwirner war ja seinen Vorläufern darin überlegen, daß er das konstruktive Element der Gotik richtiger erfaßte. Aber er wurde dabei zum Tektoniker. Da die Schönheit der Bauteile auf ihrer Zweckerfüllung basiert, diese durch das Ornament ausgesprochen werden muß, genügt es, dasselbe Motiv überall da anzuwenden, wo die gleiche tektonische Aufgabe gelöst ist. Nur der Maßstab wechselt, die Ornamente bleiben (Fig. 188). Sie werden auch nicht frei entwickelt, sondern aus technischen Gründen möglichst eng an die Grundform angeheftet. Das Zufällige, das bei den alten Bauten soviel Reize hervorzaubert, die malerische Unregelmäßigkeit wird ausgeschlossen. Das Schema, die geistlose Fabrikation tritt dafür ein. So wirkt das Äußere ermüdend durch die Einförmigkeit der Motive. Es imponiert nur dem flüchtigen Beschauer durch die ungeheuere Steinmasse. Nachdem der Freilegungsfuror die alte poetische Umgebung, die eingenisteten Häuschen und angeklebten Buden zerstört hat, fällt selbst dieser rohe Masseneffekt fort, da der Maßstab fehlt. Ein gewiß nicht an Modernität leidender, aber sehr geschmackvoller Künstler, Frederic Leigthon, äußerte sich in einer Festrede über den Kölner Dom wie folgt: „Das Werk zeugt von einer unbezähmbaren Willenskraft, überlegener Wissenschaft und stilistischer Orthodoxie. Es fehlt die zündende Berührung des Genius . . . die fabelhafte Menge vertikal aufsteigender Linien ruft den Eindruck arithmetisch-prosaischer Dürre und Armut der Inspiration hervor."

An solcher unerfreulichen Auffassung leiden auch andere Bauten Zwirners, wie die

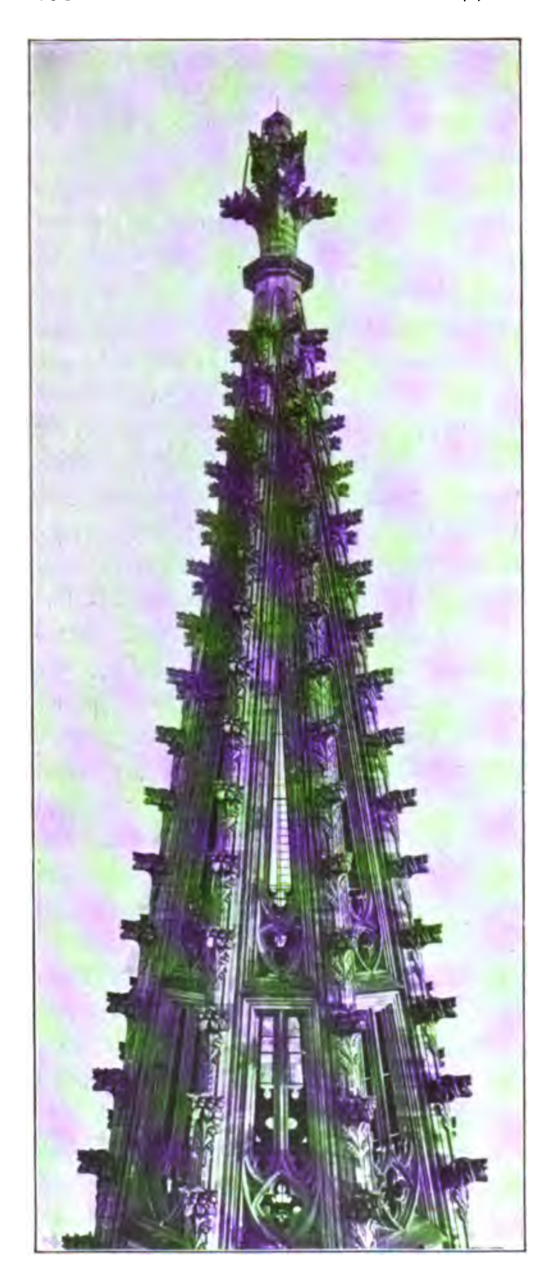


Fig. 188. Voigtel: Helmspitze vom Dom zu Köln.

Apollinariskirche bei Remagen (1839) oder die im „Rundbogenstil" geschaffene reformierte Kirche zu Elberfeld.

Während die katholische Kirche mit fanatischer Einseitigkeit die Gotik sogar bei bürgerlichen Bauten zur Herrschaft bringt, bewahrt der protestantische Kirchenbau mehr Freiheit. Er begünstigt auch die Kunst der altchristlichen Epoche als eine dem Urchristentum angehörige und deshalb dem Protestantismus angemessene. Daß die Grundrißform der Basilika dem protestantischen Gottesdienst ungünstig war, kam natürlich nicht in Betracht. Besonders König Friedrich Wilhelm IV. hatte, wie erwähnt, eine Vorliebe für solche Anlagen, wobei Stüler meist die Ausführung zufiel. So baute er 1844—1845 die Jakobikirche in Berlin, und im Bunde mit Persius entwarf er nach des Königs eigenen Angaben den Berliner Dom als fünfschiffige Basilika, an welche der Camposanto des Hohenzollernhauses angefügt wurde. Der 1845 begonnene Bau blieb infolge der politischen Veränderungen 1848 liegen. Auch ein neuer Entwurf von Stüler, der nun einen Zentralbau in zierlicher Renaissanceform projektierte, blieb auf dem Papier. Denn der Zentralbau, so praktisch er für eine evangelische Predigtkirche ist, fand damals nicht viel Freunde. Die dahinzielenden Bestrebungen des 17. und 18. Jahrhunderts waren in dem Streite zwischen Klassizismus und Romantik fast vergessen, trotzdem Wilhelm Stier, und vor allem Semper, bei der Konkurrenz um die Nikolaikirche zu Hamburg mit Nachdruck daran erinnerten. Zu stark hatte die Begeisterung für die Gotik und ihre „himmelanstrebenden Kathedralen" auch die protestantischen Kreise ergriffen, so tief, daß man sich über alle Warnungen vor der katholischen Prozessionskirche durch Sophismen hinweghalf und in den Eisenacher Regulativen (1856) für die Kirchenbaukunst Normen aufstellte, die im wesentlichen auf die gotische Kathedralform zugeschnitten waren, die Kreuzform des Grundrisses empfahlen, die Emporen ablehnten. Das Regulativ wirkte etwa wie in England die Vorschriften der englischen Kirchenbaugesellschaft. Den Schwachen war es eine Stütze, den Starken eine Fessel. Indessen erbaute doch Stüler 1845—1846 die Matthäikirche in Hallenform und im gotischen Stile, die Markuskirche aber als achteckigen Zentralbau im

Rundbogenstil (1848—1855). Dieser breitete sich damals auch in Berlin als eine Spielart des romanischen mit immer stärkeren Zusätzen lombardischer Motive aus, die z. B. Soller (1805—1853) bei seiner katholischen St. Michaelskirche (1853—1856) vorherrschen läßt, während Friedrich Adler (geb. 1827) bei seiner Thomaskirche mit dem kleeblattförmigen Chorgrundriß, dem Vierungsturme, den Zwerggalerien rheinisch-romanische Vorbilder nachahmt, dann aber bei seiner Christuskirche (1863—1864) zum gotischen Backsteinbau übergeht. Adlers größtes Verdienst war jedenfalls seine Wirksamkeit als Lehrer an der Berliner Bauakademie. Für alle Gebiete der antiken, mittelalterlichen und Frührenaissancebaukunst wußte er bei seinen Hörern eine fast schwärmerische Begeisterung zu erwecken. Durch Veröffentlichung der „mittelalterlichen Backsteinbauten der Mark" hat er auch theoretisch und praktisch die von Schinkel inaugurierte Aufnahme des Ziegelrohbaues in Berlin wesentlich gefördert, der zugleich in Hannover durch A. H. Andreae (1804—1846) und vor allem durch C. W. Hase (1818—1900) propagiert wurde. So treten inmitten einer im Stilwahn befangenen Zeit doch einzelne Anzeichen einer besseren, Zweck und Material berücksichtigenden Zukunft hervor

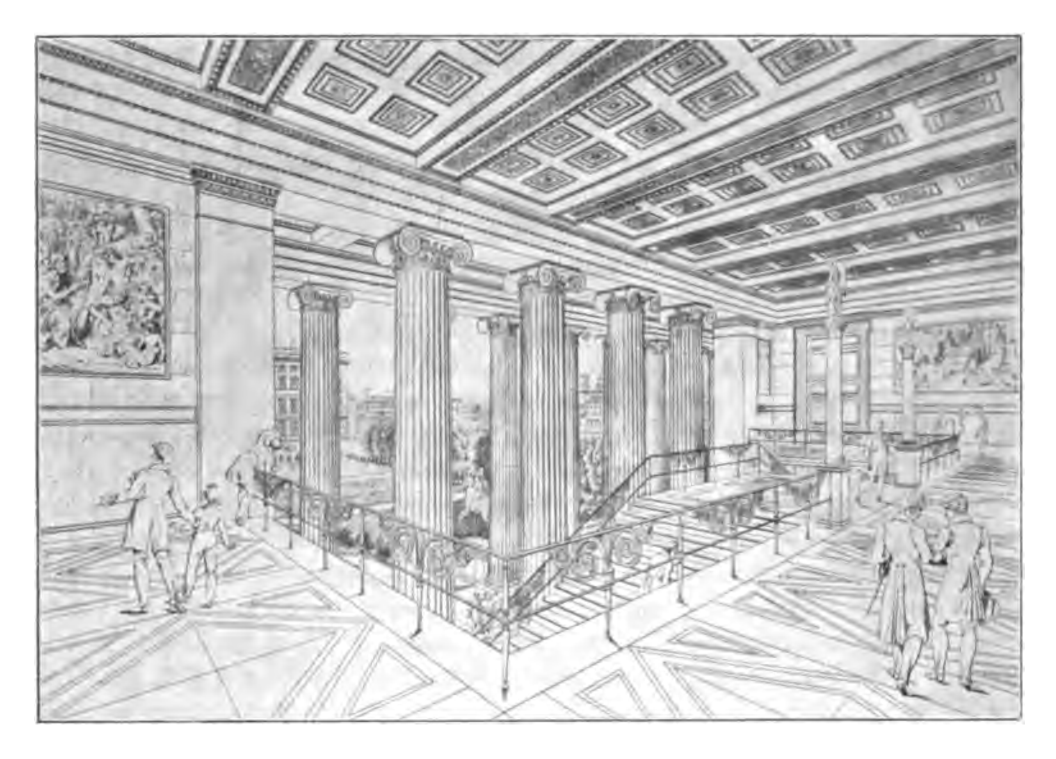


Fig. 189. K. Fr. Schinkel: Vorhalle im Kgl. Museum, Berlin. (Nach dem Kupferstich.)

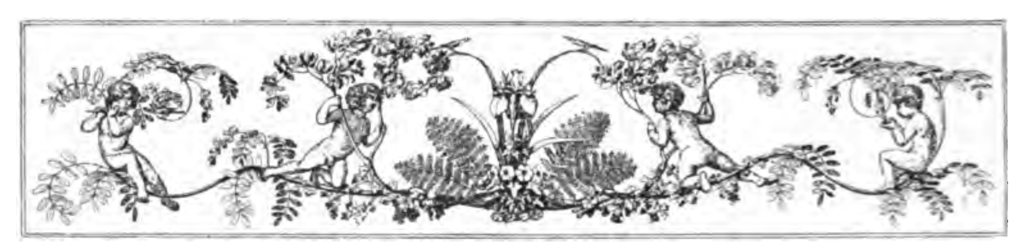


Fig. 190. Ph. Otto Runge: Friesentwurf: Nachtigallengebüsch. (Westermanns Monatshefte.)

b) Malerei.

Jede neue Kunstrichtung entsteht aus dem Abscheu davor, daß die ihr vorangehende Allgemeingut geworden, durch Massenproduktion entwertet ist. Sie erwächst aus dem heiligen Zorne darüber, daß mit den zum Schulgut gewordenen Formen ein jeder Werke schaffen kann, die äußerlich vollendet, innerlich hohl sind, die scheinbar aus tiefem künstlerischen Streben, in Wahrheit aus der Routine geboren sind.

So wendet sich der Zorn jeder jungen, frisch empfindenden Generation auch gegen die Akademien. An diesen wird ja das kurante Kleingeld des jeweils herrschenden Stiles für die Massen geprägt. Sie geben diese entsetzliche „Manier", das Hemmnis für alles künstlerische Schaffen aus Herzensbedürfnis. Es wendet sich ihr Zorn auch gegen die alten Herren, ihre strengen Lehrmeister, die, was sie in der Jugend unklar geahnt, im Mannesalter ringend zur Herrschaft brachten, schließlich dem Volke als das einzig Wahre anpreisen. Gegen die alten Herren, die nun die Macht haben und die staatliche Autorität zum Schutze ihrer eigenen Fabrikate und Lehrsätze gegen jede Neuerung und Verbesserung anrufen.

So war es zu allen Zeiten, so wird es bleiben. Wie hatte die Generation von 1789 triumphiert, als die Revolution der Geister aller mittelalterlichen Finsternis ein Ende machte. Wie stolz war man gewesen in der Erkenntnis, daß aus Nachahmung der reinen antiken Form allein die neue, große, echte Kunst erwachsen könne. Aber noch war dieser Glaube nicht in allen Herzen gefestigt, da begannen schon die Zweifel. J. A. Koch (geb. 1768) spottete bereits über die heillose Manie, alles mit dem sogenannten antiken Salze zu würzen und in klassische Formen zu bringen, die sich auch der untersten Zweige der Gewerbsindustrie bemeistert habe. Nichts anderes habe sie hervorgebracht, als ausgesüßte, von Kraft und Saft entblößte Krämerware, zwischen Schlaf und Wachen fabriziert. Man sah, daß die hellenischen Formen von Schülern geistlos gehandhabt wurden, und man suchte die Ursache dieses Unglücks nicht in den Schülern, sondern darin, daß sie ein falsches Vorbild befolgten. Man schalt also die Antike. Sie sei starr, seelenlos, schöne Hülle, edle Form aber — ohne Inhalt. Ihr fehle das wahrhaft Wirksame am Kunstwerk, die belebte Seele. Die ganz kunstlosen Meister früherer Epochen hatten Seele, Empfindung, längst ehe sie die schöne Form beherrschten, man verwies auf Giotto und Fra Angelico, auf die alten Deutschen und Flandrer, auf die Bauten und Skulpturen des Mittelalters.

Somit trat auch in Deutschland der Rückschlag ein; gegen die nach Alleinherrschaft strebenden Antikomanen erhob sich wieder die Romantik. Die Revolution hatte das Bestehende zertrümmert, alle Tradition beseitigt, die gute alte Zeit vernichtet. Was sie den Völkern genützt, war allmählich vergessen worden. Nur das eine fühlte man, sie hatte neuen Druck und neue Lasten, endlose Kriege im Gefolge gehabt, bis endlich das deutsche

Volk sich erhob mit Gott für König und Vaterland und in heißem Kampfe der fremden Peiniger ledig wurde. Es war eine harte Lehrzeit gewesen, sie hatte Deutschland arm gemacht an äußeren Gütern. Aber sie hatte viele innerlich geläutert, Vaterlandsliebe, Königstreue, Gottesglauben wieder lebendig werden lassen. Sie hatte auch die Erinnerung geweckt an die sogenannte „gute, alte Zeit“, da angeblich so viel Treu und Glauben herrschte, die Menschen so schlicht und edel waren. Der alles leugnende Rationalismus der Aufklärung hatte abgewirtschaftet. Eine Sehnsucht nach dem Unerklärlichen, geheimnisvoll Unergründlichen griff wieder Platz, nach der Inspiration durchs Gefühl statt des verstandesmäßigen Schaffens, das Göthe vom bildenden Künstler gefordert hatte.

Auf diesem Boden konnten die Lehren der Romantiker wohl gedeihen, als deren Vorkämpfer zwei Berliner Schriftsteller auftraten, Wackenroder (1773—1798) und Tieck (1773—1853). Sie zuerst priesen wieder das Vaterländische, sie weigerten sich, das Mittelalter darum zu schelten, weil es nicht solche Tempel baute wie Griechenland. Sie wollten zunächst nichts weiter als Gleichberechtigung der mittelalterlichen Kunst neben der klassischen. Aber sie erblicken auch in jeglichem Werke der Kunst wieder den göttlichen Funken, sehen den Ursprung aller Schönheit in Gott. Ihnen ist die Kunst nicht bloß ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne, sondern etwas Ernsthaftes, Erhabenes. Über die gleißende äußere Schönheit stellen sie die innerliche Einfalt, die seelische Schönheit, die tiefverborgene mystische Bedeutung. Sie vergleichen den Genuß edler Kunstwerke dem Gebet, und bald schlossen ihre Nachfolger daraus, daß nur ein wahrhaft christlicher, nur ein betender Künstler echte Kunstwerke schaffen könne.

Auf einer Wanderung durch Franken 1793 war den beiden die Begeisterung für deutsche Romantik, für Gotik und Dürer gekommen, in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), dem von Tieck redigierten weitschweifigen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798), in den „Phantasien über die Kunst“ (1799) hatten die Freunde ihr neues Glaubensbekenntnis abgelegt. Der Mittelpunkt der romantischen Bestrebungen wurde das von den Gebrüdern Schlegel begründete Athenäum (1798—1800), das den Kampf gegen die klassizistische Aufklärung energisch aufnahm, in Kunstlehre und Ästhetik reformierend eingriff. Friedrich Schlegel, der längere Zeit in Paris weilte und dort die geraubten Meisterwerke der Kunst aller Zeiten studiert hatte, gibt die Früchte dieser Arbeit 1801—1805 in einzelnen Aufsätzen in der Zeitschrift „Europa“, während August Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen die alte rationalistische Ästhetik mit ihren Kategorien und schematischen Tabellen bekämpft. Statt der Nachahmung der Antike verlangen sie eine nationale Kunst, die schöne Form allein genügt nicht, der Künstler muß seelenvoll, einfach, ernst und gediegen, ohne Phrase und theatralische Geberde schaffen. Ihren schlimmsten Feind sahen sie in Schiller, schließlich auch in dem großen Vorkämpfer der Antike, in Goethe, dessen literarische Leistungen Novalis mehr boshaft wie treffend als „nett, bequem und dauerhaft“ verspottet.

Wackenroders und Schlegels Schriften halfen denjenigen unter den jungen Künstlern auf den richtigen Weg, die in dunklem Drange aus dem alten Manierismus der Zopfzeit und dem neuen Manierismus der Klassizisten wieder nach Freiheit und Wahrheit strebten. Ihren guten Einfluß rühmte noch Ludwig Richter auf seiner Romfahrt. Aber ihre Stimme wäre wirkungslos verhallt, hätten sie nicht einer in der Künstlerschaft vorhandenen Sehnsucht Ausdruck verliehen, dem Drange derjenigen, die „dem Staub der akademischen antiken Schule, dem Krame bloßer Kunstregeln und Maximen entfliehen wollten (vgl. Ludwig



Fig. 191. K. D. Friedrich: Rast bei der Heuernte. Kgl. Gemäldegalerie, Dresden.
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung. 1904.

Richter-Biographie)". Das suchten die jungen romantischen Maler zu erreichen durch liebevolle Beobachtung der Natur, die sie auch in den kleinsten und unscheinbarsten Lebensäußerungen andächtig studieren und möglichst unbefangen wiedergeben. Hatte der Klassizismus nach höchster, schönheitsvoller Vollendung gestrebt, so wollten die Romantiker ihre Ehrlichkeit und Natürlichkeit durch naive, oft bis zum Ungelenken primitive Formen beweisen. Der stilisierenden Kunst der Antikomanen, die nur die allgemeinen, großen und erhabenen Züge der Dinge geben, setzt man die liebevoll detaillierende Art des Mittelalters und der Frührenaissance entgegen. Dürers „fleißiges Kläublen" kommt wieder zu Ehren. Die „originellen, poetisch gedachten und tief melancholischen Landschaften" des Dresdner Malers Kaspar Friedrich (1774—1840) fingen an, auf die Jüngeren Eindruck zu machen (Fig. 191). Sie waren direkt nach der Natur gemalt, gaben aber mehr die Stimmung als die Einzelheiten. Dagegen herrschte in den Werken des Hamburger Hieroglyphenmalers Philipp Otto Runge (1777—1810) und des ihm befreundeten F. A. von Klinkowström (1778—1835) das Bedürfnis nach getreuer Einzelbildung, verbunden mit geheimnisvoll mystischer Ausdeutung derselben. Ihre aus Realismus und Mystizismus wundersam verwobenen Phantasiegebilde, die Naivität, mit der sie jedes Blümlein zeichnen und nebenbei tiefsinnig ausdeuten, fand heimliche Bewunderer (Fig. 190 u. 192). Ob ihr Einfluß so weitgreifend, ihre künstlerische Potenz so stark war, wie ihre modernen Apostel behaupten, das bleibe dahingestellt. Ihren bescheidenen Anteil haben sie jedenfalls am Wiederaufleben der deutschen Phantasiekunst.

Die neue Richtung, die an Stelle des Idealschönen das Charakteristische setzen wollte, machte sich plötzlich überall unter der Künstlerjugend geltend, zum Verdruß der alten Herren.

In Wien wurde ein junger Lübecker der Träger dieser Stimmung, Friedrich Overbeck (1789—1869), der Sohn jenes Ratsherrn Overbeck, der einst dem verlassenen Carstens beigestanden hatte. Der in Paris gebildete David-Schüler Wächter war es, der ihm zur offenen Opposition Mut machte. Durch das Widerstreben seiner akademischen Lehrer gereizt, entschloß sich Overbeck mit seinen Freunden Franz Pforr (1788—1812), Ludwig Vogel (1788—1879) und Hottinger zur Sezession. Sie wanderten 1810 zur Heimat des göttlichen Raffael nach Rom, um hier bestätigt zu finden, daß die höchste Einfalt Reinheit und Göttlichkeit sich nur in der Kunst vor Raffael, in Fra Angelico und Perugino offenbart. Diese Anschauung hatte sich schon seit einiger Zeit hier und da in Rom geltend gemacht, besonders seit Wackenroders Schriften ihren Weg über die Alpen gefunden. Sogar in Goethischen Kreisen hatte man sich gelegentlich für Mantegna und Giovanni Bellini interessiert. 1806 trafen die Gebrüder Riepenhausen in Rom ein, Franz (1786—1831) und Johannes (1789—1860). Sie waren vom Klassizismus ganz zur altitalienischen Kunst bekehrt worden und zugleich zum Katholizismus übergetreten, womit sie Schule machten. Im Vatikan hatten sie Fiesoles herrliche Fresken wieder aufgefunden und publizierten seit 1810 die Werke der altitalienischen Künstler in ihrer „Geschichte der Malerei in Italien". Das



Fig. 192. Ph. O. Runge: Die Geschwister. Hamburg, Kunsthalle.
(Westermanns Monatshefte.)

war für Overbeck und seine Genossen die rechte Führung. Prinzipiell begannen sie nun statt der formenschönen Hochrenaissance die mit offenkundigen formalen Mängeln behaftete vorraffaelische Kunst nachzuahmen. Das erregte gewaltiges Aufsehen. Sie wurden als Präraffaeliten verspottet. Als sie gar im verlassenen Kloster San Isidoro sich niederließen, wie Mönche in ihren Zellen hausend, verächtlich niederblickend auf die Schar der in weltlich-heidnischem Tun versunkenen römischen Künstler, da kamen die Spottnamen „Nazarener" und „Klosterbrüder" für sie auf.

Aber sie fühlten sich glücklich in dieser freiwilligen Beschränkung, einig in ihren Gedanken über das göttliche Geheimnis der Kunst, einig in ihrer Schwärmerei für die überirdische Schönheit des christlichen Glaubens, entzückt von den weihevollen Formen des römischen Kultus. Overbeck trat zum Katholizismus über, ebenso die Söhne des Berliner Bildhauers Gottfried Schadow, Rudolf der Bildhauer und Wilhelm der Maler, die sich 1810 der Schule angeschlossen hatten. Dazu kamen die Gebrüder Veit, später noch Friedrich von Olivier (1791—1859), J. D. Passavant (1787—1861) und Ramboux (1790—1866).

Leider erlag Pforr schon 1812 der Schwindsucht. Er war einer der Begabtesten ein zartfühliger und phantasiereicher Jüngling. Außer vielen Entwürfen ist von ihm (im Städelschen Museum in Frankfurt a. M.) ein unvollendetes Bild „Rudolf von Habsburg" erhalten (Fig. 193). Man hat sich daran gewöhnt, über dieses stilistisch so vortreffliche Werk ebenso wie über die sonstigen Frühwerke der Nazarener nachsichtig hinwegzusehen als über



Fig. 193. Fr. Pforr: Rudolf von Habsburg. Frankfurt, Städelsches Museum.


Fig. 194. Peter Cornelius.

schwache Jugendwerke. Sehr mit Unrecht. In der Einfalt ihres Schaffens, in der schlichten, poesievollen Naturauffassung stehen sie den Werken der englischen Präraffaeliten nicht nach, höchstens an malerischer Feinheit. Wem aber Kunst Herzenssache, nicht Sache technischer Vollendung ist, wer über die gewollten Härten der englischen Bruderschaft hinwegsieht, weil die reine, lautere Empfindung derselben ihn entschädigt, der darf nicht teilnahmlos an den schüchternen, aber herzlich gut gemeinten Versuchen der deutschen Nazarener vorübergehen.

In diesen hoffnungsfrohen Kreis trat dann Peter Cornelius ein, dessen Kraftnatur allen für einige Zeit festen Zusammenhalt, hohe gemeinsame Ziele gab, der sie aber auch auf neue Bahnen drängte (Fig. 194). Den vielversprechenden realistischen Anfängen machte er ein Ende und wies dafür wieder auf stilvolle Altmeisternachahmung hin. Er begnügte sich nicht mit der Bewunderung Dürers und der frühen Italiener, sondern griff auf Raffael und die Antike, sogar auf Michelangelo zurück, die von den jungen Deutschrömern eben erst glücklich überwunden waren. So wurde Cornelius der Mörder der eigentlichen Präraffaelitenkunst, eben weil er der stärkste und umfassendste Geist der Gruppe war. Katholik von Geburt, hatte er nicht jenen mystischen überschwenglichen Glauben der Konvertiten, war mehr philosophisch als religiös beanlagt und schreckte die anderen aus ihrem verträumten Schaffen auf. Er hat der echten Romantik in Rom mehr geschadet, als alle ihre klassizistischen Feinde zusammen.

Auf weiten Umwegen war Cornelius den Idealen der Nazarener nahe gekommen. 1783 zu Düsseldorf als Sohn des Malers und Galerieinspektors Aloys Cornelius geboren, kam er schon mit dem dreizehnten Lebensjahre an die Düsseldorfer Kunstakademie. Phantastisch veranlagt, konnte er dem nüchternen Schulbetrieb des Direktors Langer wenig Teilnahme abgewinnen. Es muß mehr die Methode als das Ziel des Unterrichts gewesen sein, was ihn abstieß, denn seine damaligen Kunstbegriffe entsprachen ganz der akademisch-eklektischen Richtung. Der Vater hatte ihn früh nach Stichen Marc Antons und Volpatos kopieren lassen und ihm so die erste höchst unvollkommene Kenntnis Raffaels vermittelt, der für die Zeichnung sein Vorbild blieb. Im übrigen schwärmte er dafür, „seine Kompositionen durch Correggios liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhafte Karnation der Farben zu beleben“. Es war die Schulformel, die er damit nachsprach. Aus eigener Anschauung kannte er kein einziges Gemälde des Correggio. Aber er versicherte seinem Jugendfreunde Flemming, daß man sich eine gute Idee von dessen „schöner Schattierung“ machen könne „aus den Werken A. van

der Werffs“ (1659—1722), dessen manierierte Bilder er damals in der Düsseldorfer Galerie bewundern durfte. Natürlich ruft er auch gleichzeitig die göttlichen Antiken als schützende Genien an. So vorbereitet beteiligt er sich an den Konkurrenzen, welche die weimarischen Kunstfreunde ausschrieben und in überschwenglichem Hoffen schreibt er damals seinem Freunde Flemming: „Goethe braucht einen talentvollen jungen Maler, der seine Gedanken über die Kunst verwirklichen kann, einen Wiederaufhelfer der gesunkenen Kunst.“ Er sendet eine Komposition „Odysseus in der Höhle des Polyphem“ nach Weimar und spekuliert mit der edlen Kühnheit des weltunerfahrenen Jünglings auf diese Stellung als „Wiederaufhelfer deutscher Kunst“. Zu seinem Staunen wurde ihm der Preis nicht zuerkannt. Im Gegenteil fällte Goethe in der Jenaischen Literatur-Zeitung (1804) ein zwar höfliches, aber scharfes Urteil, worin vom mangelnden Geschmack in Stil und Zeichnung, von kleinlicher Detaillierung, falscher Anatomie und Proportion die Rede war. Da Goethe überdies des Künstlers Gedanken als für die bildende Kunst falsch gerichtet bezeichnet, klingt die Schlußwendung von den „Fähigkeiten des jungen Mannes“ etwas erzwungen. Ebenso erfolglos blieben Cornelius’ Bewerbungen 1804 und 1805, obwohl sie im wesentlichen noch in dem von Goethe protegierten zopfigklassizistischen Stil gehalten waren.

Indessen begann Cornelius, der bis dahin mit den Augen seines Vaters und seiner Lehrer gesehen hatte, selbst sehend zu werden. Von Einfluß war die Sammlung altdeutscher und niederländischer Gemälde, welche die Gebrüder Boisserée und deren Freund Bertram in Köln seit 1804 aus aufgehobenen Klöstern und verlassenen Kirchen zusammengebracht hatten. Durch sie gewinnt er eine Anschauung jener „altdeutschen Kunst“, welche den schwärmenden Romantikern die herrlichste Periode vaterländischer Entwickelung bedeutet. Aber obwohl Cornelius schon seit 1803 mit den Boisserée bekannt war, faßten die neuen Ideen doch sehr langsam in ihm Wurzel. Als der Tod seiner Mutter 1809 ihn von der Sorge um Ernährung der Familie befreit hatte, suchte er durch eine örtliche Veränderung sich auch künstlerisch frei zu machen und trat zu Frankfurt a. M. in die Dienste des Fürstprimas Karl Anton von Dalberg. Die Kirchenbilder, die er für ihn lieferte, waren noch ganz in dem früheren zopfigen Stile gehalten. Erst 1810 beschäftigte Cornelius sich eingehender mit Dürer, erwarb Lithographien nach dessen Gebetbuch und schwärmt nun für die Dürersche Art. Glühend und streng, klar und fest, die laulich liederliche Nachlässigkeit der welschen Kunst bekämpfend, wie es dem Deutschen geziemt, so schildert er die neue Kunstweise, die er zu begründen gedenkt. Diesen neuen deutschen Stil sucht er in seinen Entwürfen zum Ausdruck zu bringen, und das größte deutsche Dichterwerk seiner Zeit, „Goethes Faust“, soll ihm dazu die Unterlage geben. In schneller Folge entstanden die sechs ersten Entwürfe, mit der Gartenszene beginnend. Den Abschluß aber fand das Werk erst später in Rom, wo es im Jahre 1816 durch Ruschewehy in Kupferstich herausgegeben wurde. Cornelius wollte nicht wortgetreu illustrieren, sondern selbständig das Malerwerk neben das Dichterwerk stellen, so groß, bedeutsam und eigenartig, daß es jenem gleichgeordnet, nicht untergeordnet erscheint. Das deutsche Kostüm, vor allem deutsche Idealgestalten in Dürerscher Strenge und Reinheit wünscht Cornelius zu verewigen. Die Fehler des Werkes sind offenbar. Zunächst war Cornelius zeichnerisch keineswegs sicher genug, und der ungelenke Stift versagte häufig. Wenn er statt der weichlich gefälligen antikischen Formen die eckigen Bewegungen, den vielfach gebrochenen Faltenwurf und die übertrieben mageren Proportionen der altdeutschen Meister nachzuahmen versucht, wenn er, statt zu gefälligen Gruppen abzurunden, die Figuren hart nebeneinander setzt, wenn er den Maßstab der Figuren in der Landschaft gänzlich verfehlt, so ersetzt er damit zunächst nur die unselbständige Nach-

ahmung der Antike durch ebenso einseitige Nachahmung der Frührenaissance. Der magere, kaum durch Schattierung belebte Kontur, die auffallende Betonung kleinlicher Details wirkt fast abstoßend (Fig. 195).

Und doch hat er in seinem jugendfrischen Streben auch wieder viel Sympathisches. Obwohl die mühsame Nachahmung des Altertümlichen überwiegt, so sucht er doch in Einzelheiten die Natur nachzubilden. Er gibt dem deutschen Stoff eine deutschtümliche Form



Fig. 195. P. Cornelius: Faust und Gretchen. Nach dem Stich von Ruschewey (1814, Entwurf 1811).

und wählt die Szenen endlich einmal wieder nach dem Gesichtspunkte der malerischen oder wenigstens zeichnerischen Darstellbarkeit, nicht ausschließlich nach der Schönheit des Gedankens. Wenn sein Gretchen nicht „hübsch" ist, so übertrifft es doch an Reinheit, an keuscher Tiefe der Empfindung die ganze Masse der späteren, trotz ihrer dicken blonden Zöpfe und runden Busen. Man vergleiche nur Cornelius' unter dem Muttergottesbilde zusammengesunkenes Gretchen mit der kokettierenden Gestalt Kaulbachs oder mit Liezenmayers Münchener Modellen im Gretchenkostüm. So war Cornelius auf dem gleichen Wege wie die Nazarener, bereit, die Natur andächtig nachzufühlen. Und wenn Goethe mehr oder

minder unverhüllt diese Illustrationen ablehnte, weil sie dem klassisch gewordenen Geheimrat unverständlich sein mußten, so wüßte ich doch nicht, welcher andere Faustillustrator besser als Cornelius die auch nach dem Sündenfall unverletzte Keuschheit Gretchens geschildert, den philosophischen Faust geistvoller gezeichnet hätte. Die Kostüme waren bei den Späteren echter, die Seele hat Cornelius nachempfunden.

1811 erschien Cornelius in Rom, um sich an Overbeck und die Klosterbrüder anzuschließen. Vielleicht erscheint es nicht ganz konsequent, daß er, der doch den Dürerschen deutschen Stil suchte, sich nach Rom wendet. Aber ist es nicht der gleiche Geist strenger



Fig. 196. Fr. Overbeck: Joseph von seinen Brüdern verkauft. Fresko der Casa Bartholdy. (Berlin, Nat. Gal.)

Wahrheitsliebe und ehrlichen Naturempfindens, der die Werke der italienischen Quattrocentisten ebenso wie die der altdeutschen Schule erfüllt? So durfte er beide zugleich zu Führern wählen.

Die erste Frucht seines römischen Aufenthalts war nach Vollendung der „Faust-Blätter" noch ein recht überschwenglich deutschtümelndes Werk, die Entwürfe zum Nibelungenlied, die bis 1817 im Stich erschienen. Daneben lieferten einige kleinere biblische Gemälde den Beweis, daß er tiefer in die italienische Frühkunst einzudringen begann. Die großen Jahre der Freiheitskriege fanden Cornelius, Overbeck und ihre Freunde friedlich in Rom, wo sie nur von ferne dem gewaltigen Kampf gegen den Korsen mit Begeisterung folgten. Als dann der Sieg erfochten war, wollten sie wenigstens künstlerisch ihr Scherflein bei-

tragen zur Wiedergeburt der deutschen Nation. Große, weithin sichtbare Taten der Kunst sollten den Kriegstaten folgen. In der Wiedererweckung der Freskomalerei, deren Technik sie für verschollen erklärten, hofften sie etwas besonders Rühmliches zu vollbringen. Der preußische Generalkonsul Bartholdy gab ihnen Gelegenheit, in seinem Hause am Monte Pincio Fresken zu malen, die man aus Rücksicht auf den Auftraggeber aus der jüdischen Geschichte wählte. Ohne Aussicht auf äußeren Lohn — denn Bartholdy erstattete nur die tatsächlichen baren Auslagen an Verpflegung und Malkosten — gingen die jungen Leute 1816 mit höchster Begeisterung ans Werk. Cornelius malt die Traumdeutung Josefs vor dem Pharao und das Wiedersehen Josefs mit seinen Brüdern. Das Beste leistet wohl Overbeck in dem Bilde, wie Josef von seinen Brüdern verkauft wird (Fig. 196). Gar poetisch stellt er in reizender Landschaft die Brüder dar, die mit der unschuldigsten Miene die ruchlose Tat begehen. Aus seinem Werke weht am frischesten der Hauch der Romantik, er allein kann in Schönheit der Auffassung wetteifern mit den späteren englischen Präraffaeliten. Am unglücklichsten ist Schadow, der Kolorit und Realität anstrebt und damit gründlich aus dem Freskostil herausfällt. Veit, der die sieben fetten Jahre malte, wie Overbeck, der die sieben mageren hinzugesellte, versuchten vergeblich Putti darzustellen. Es werden in beiden Fällen nur ungelenke hölzerne Burschen, deren Mutwille plump, deren Grazie erlogen ist. Aber die ganze Art des Unternehmens war so neu, so gar nicht schulmäßig, so aus reiner Begeisterung erstanden, daß es in Italien und Deutschland das größte Aufsehen erregte und der gute Wille für die Tat genommen wurde. Der Marchese Massimi wollte von dieser Gelegenheit, billig Fresken malen zu lassen, profitieren und bot der jungen Genossenschaft Räume in seiner Villa zur Ausmalung an (1824). Cornelius beginnt Dante-Fresken, deren Fortführung Führich überlassen blieb, Overbeck malt zarte und liebliche Bilder zu Tassos Dichtung, und Schnorr versucht sich am Ariost.

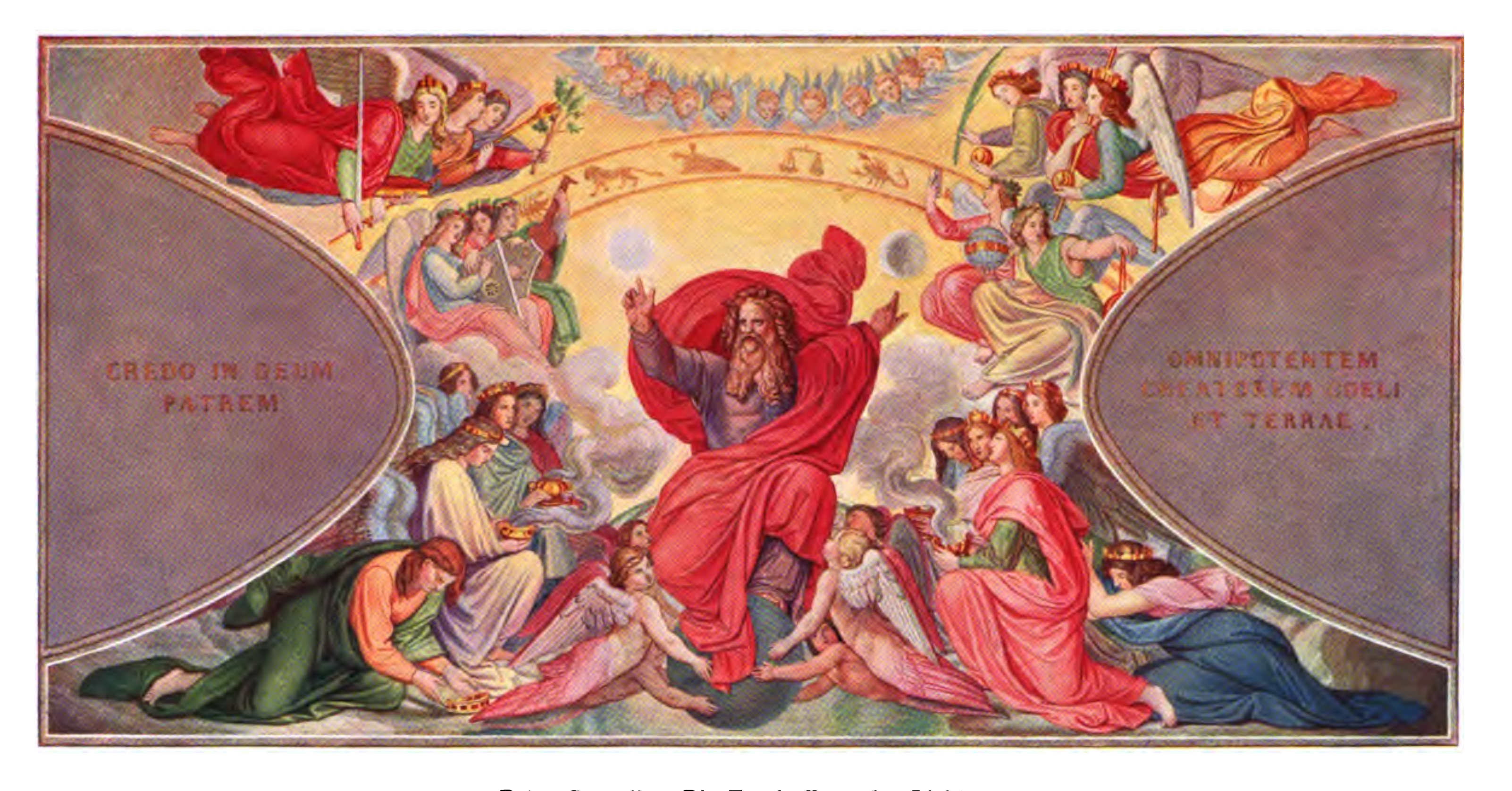
Indessen suchte man in Deutschland an zwei Orten zugleich die deutschrömische Bewegung dem Vaterland zurückzugewinnen und vor allem Cornelius heranzuziehen. Preußen bot ihm 1819 eine Stellung in Düsseldorf, wo er seit 1821 als Direktor angestellt wurde. Er nahm mit Freuden an, denn es mußte ja für ihn verlockend sein, in seiner Vaterstadt ein so ehrenvolles Amt zu bekleiden. Sein Herz aber gehörte München, wo in König Ludwig ein höchst verständnisvoller Gönner auf ihn zu warten schien. Noch ahnte Cornelius nicht, daß diesem Dichterkönig, der so leicht an großen Gedanken und Reden sich berauschte, jene Stetigkeit fehlte, die Früchte in Geduld reifen läßt. Vorläufig werden sofort Räume in der neuerbauten Glyptothek zur Verfügung gestellt und mit viel Wichtigkeit und Umständlichkeit erörtert, was hier zu malen wäre. Da die Säle der griechischen Plastik geweiht waren, konnte nichts anderes als griechische Götter- und Heroënsagen in Frage kommen. Natürlich sollten diese Malereien sich nicht den klassischen Skulpturen unterordnen, sondern als große, tiefsinnig gegliederte, in ihrem Zusammenhang neue Offenbarung gebende Gedanken dominieren. Man legte mehr Wert auf die philosophische und dichterische Idee, als auf den dekorativen Zweck der Bilder. So wurde für den Vorraum die Prometheussage bestimmt, für den Hauptsaal Eros, die Liebe, das Chaos lösend und die Elemente bändigend. Zeit und Raum wurden verkörpert, jene durch die vier Jahres- und Tageszeiten, diese durch die drei Reiche Himmel, Wasser und Unterwelt, durch des Herakles Aufnahme unter die Götter, des Arion Rettung auf dem Delphin und durch Orpheus und Eurydike. Diesen Szenen wurden noch besonders tiefsinnige Deutungen untergelegt. Herakles erinnert an Menschentugend, die den Himmel erwirbt, Arion an die göttliche Gnade, die den Menschen rettet, Orpheus an die Liebe, die

den Tod überwindet und so fort mit Grazie. Allerdings verstand das alles nur der Eingeweihte, klassisch Gebildete. Der gewöhnliche Mensch und Maler fand da an den Wänden nichts, was nicht pompejanische Dekorateure oder solche aus der Raffaelschule schon besser gemalt hatten. Aber zeichnerisch steckt in den drei Hauptbildern doch eine enorme Kraft, eine Fähigkeit, die Antike hart und gewaltig zu sehen, ein persönlicher Stil, der allerdings in den Kartons deutlicher als in den Fresken hervortritt. Im nächsten Saale, der den trojanischen Krieg sinnvoll gegliedert vorführen sollte, wirkt die heldenmäßige Kraft des Cornelius noch glücklicher (Fig. 197). Auf dem Arionbilde erschienen die knochigen Weiber, die als Nixen fungieren, zu sehr aller Anmut bar. In den Kampfszenen des zweiten Saales aber, in der Schlacht um Patroklos' Leichnam, in der Zerstörung Trojas und auch im „Zorne des Achill" paßt die etwas überheroische Haltung der sehnigten Figuren zum Thema. Dieser Hektor und Achill sind weit erquicklicher, als die flauen Gebilde der eigentlichen Klassizisten. Auch in den Zwickeln findet sich manche wirkungsvolle Komposition, wie der kolossale Priamos, der so demütig vor dem jungen Achill um seines Sohnes Leichnam bettelt.

Cornelius pflegte in Düsseldorf im Winter die Kartons für München vorzubereiten und mit seinen Schülern seit 1823 die Ausführung in der Glyptothek im Sommer zu besorgen. Inzwischen ließ er seine Schüler zur Übung in der Bonner Universität und im Gerichtsgebäude zu Koblenz Fresken malen. Da aber diese Doppeltätigkeit die Kräfte zersplitterte, verließ Cornelius 1825 Düsseldorf, um als Akademiedirektor ganz nach München überzusiedeln. Auch hier mußte für die Schar der Schüler Beschäftigung gesucht werden und so blieben selbst die Hofgartenarkaden nicht von Monumentalhistorien verschont. Auf den dafür viel zu kleinen Wandfeldern wird die bayerische Weltgeschichte mit Säbelgerassel und Sporengeklirr ausgefochten. Man rühmte sogar die geschichtliche Treue, die historischen Kostüme dieser Paradeschlachten, deren Mittelpunkt in der Regel ein „Held" einnahm, um den die anderen respektvoll gruppiert wurden. Mehr nach Cornelius' Sinn war der Auftrag, die Loggia, welche sich an der Südseite der Pinakothek hinzog, zu bemalen. Er war natürlich an Raffaels Loggien als Vorbild gebunden, die er nicht etwa durch malerische Vorzüge zu übertreffen wünscht — das zu versuchen hätte man damals für Gotteslästerung erklärt —, sondern durch subtile gedankliche Gliederung. Aber der Mangel an farbiger Wirkung und geschmackvoller dekorativer Gestaltung trat erschreckend deutlich hervor. Eine Aufgabe nach seinem Herzen erwuchs Cornelius erst 1834 mit dem Auftrage, in der neuerbauten Ludwigskirche Fresken zu malen. Es wird zunächst schriftlich eine Art System der christlichen Glaubenslehre verfaßt und viel Tiefsinniges über die Beziehungen der einzelnen Heilsereignisse, über ihre Unterordnung nnd Nebeneinanderordnung berichtet. Danach überlegte man, wie komponiert werden sollte. Im Gewölbe des Kreuzschiffes wurde die Weltschöpfung untergebracht, darunter als Überleitung zum Neuen Testament Evangelisten und Kirchenväter, in den Querschiffen Geburt und Tod Christi und an der Rückwand des Chores das jüngste Gericht, mit dem offensichtlichen Wunsche, Michelangelos sixtinische Kapellenrückwand in neuer und verbesserter Auflage zu geben (Fig. 198). Damit hatte sich Cornelius in einen höchst gefährlichen Wettkampf eingelassen. Michelangelo sollte durch raffaelische Schönheit gemildert, seine Obszönität durch reichlichere Bekleidung vermieden werden. Die wilden Muskelmänner der Sixtina ersetzte Cornelius durch seine aus Dürer und Signorelli kombinierten hageren Riesen. Der rasende Sturz der Verdammten, das tumultuarische Aufsteigen der Seligen wurde verbessert durch wohlabgewogene Raumgliederung und sorgfältig geschlossene Gruppierung, kurz, aus einer gewaltigen leidenschaftlichen Schilderung des jüngsten Tages wurde eine wohlgeordnete

Peter Cornelius Die Erschaffung des Lichts.

... mit Grazie. Allerdings verstand das alles nur der ...
... Der gewöhnliche Mensch und Maler fand da an den ...
... die Dekoratione oder solche aus der Antikenschule schon ...
... nicht in den drei Hauptbildern doch eine enorme ..., ein
... hart und ... zu ..., ein persönlicher Stil, der allerdings ...
... als in den Großen hervor... Im nächsten Saale, der ...
... gezwungen verfahren sollte, ... die heldenmäßige Kraft des ...
... (Fig. 197). Auf dem Arion... erschienen die knochigen ... die ...
... zu ... Anmut bat. ... den Kampfszenen des zweiten Saales ...
... Patroklos' Leichnam, in ... Zerstörung Trojas und auch im ...
... der sehnigten Figuren zum Thema ...
... weit entwickelte ... die ... Gebilde der eigentlichen ...
... sich manche ... klangvolle Komposition, wie der ...
... um jenes Sohnes Leichnam bereit.
... in Düsseldorf ... im Winter die Kartons für München ...
... seit 18... Ausschmückung in der Glyptothek im Sommer ...
... ließ er ... Schüler zur Übung in der Bonner Universität ...
... zu ... malen. Da aber diese Doppeltätigkeit die ...
... Cornelius ... Düsseldorf, um als Akademiedirektor ganz nach M...
... für die Schar der Schüler Beschäftigung ...
... tenarkaden nicht von Monumentalhistorien ...
... Arkaden wird die bayerische Weltgeschichte mit ...
... en. Man räumte sogar die ... Treue, die ...
... en, deren Mittelpunkt in der Regel ein „Held" einnahm, ...
... kopiert wurden. Mehr nach Cornelius' Sinn war der Auftrag,
... der Südseite der Pinakothek hinzog, zu bemalen. Er war ...
... Vorbild gebunden, die er nicht etwa durch malerische ...
... das zu versuchen hätte man damals für Gotteslästerung ...
... gedankliche Gliederung. Aber der Mangel an farbiger ...
... Gestaltung trat erschreckend deutlich hervor. Eine ...
... Cornelius erst 1834 mit dem Auftrage, in der neuerbauten ...
... Es wird zunächst schriftlich eine Art System ...
... viel Tiefsinniges über die Beziehungen der einzelnen ...
... ordnung und Nebeneinanderordnung berichtet. ...
... sollte. Im Gewölbe des Kreuzschiffes wurde die ...
... Einleitung zum Neuen Testament Evangelisten und ...
... Tod Christi und an der Rückwand des Chores ...
... Michelangelos sixtinische Kapellenrückwand ...
... (Fig. 198). Damit hatte sich Cornelius in einen ...
... sollte durch raffaelische Schönheit gemildert, ...
... vermieden werden. Die wilden Muskelmänner ...
... Dürer und Signorelli kombinierten ...
... tumultuarische Aufsteigen der Seligen ...
... und sorgfältig geschlossene Gruppierung ...
... derung des jüngsten Tages wurde eine ...



Peter Cornelius, Die Erschaffung des Lichts.

Weimar, Museum.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



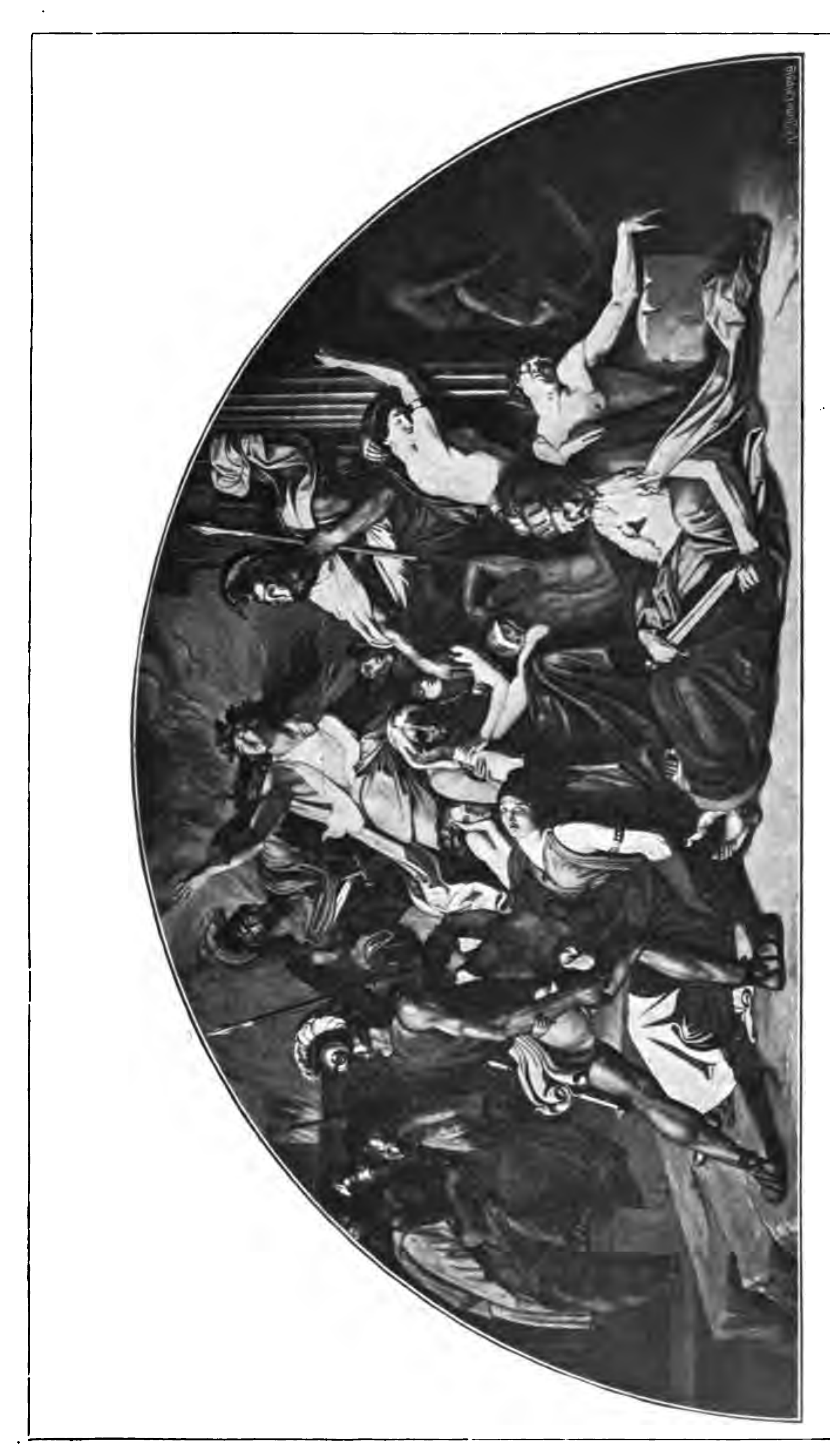


Fig. 197. P. Cornelius: Die Zerstörung von Troja. Fresko der Glyptothek. München.

himmlische Gerichtsverhandlung gemacht. Gewiß, Cornelius war hier ein Opfer der Zeitanschauung, zum Teil auch der vielfach dreinredenden Gelehrten und frommen Männer, denen das wichtigste am Bilde war, Luther als Höllenbraten anzubringen. Aber schließlich hatte der Karton doch die Allerhöchste Billigung gefunden, und gewiß hätte kein anderer so großartig den verbesserten Michelangelo geben können. Leider verbiß Cornelius sich auf den Gedanken, auch die farbige Ausführung zu übernehmen. Des Königs Zweifel an Cornelius' malerischer Begabung trieben dazu ebenso an, wie die eigene Begeisterung für das Werk. Und das Resultat war der Beweis, daß Cornelius in höchstem Maße farbenunempfindlich war, daß die Farbe ihm nichts bedeutete als ein Mittel, die Gestalten deutlicher voneinander zu scheiden, als es durch Konturzeichnung allein möglich war. Noch heute, wo die Farbe längst verblaßt ist, wirkt das Bild unerquicklich. Die großen Flecken blauer Luft, die weißen Wolken zerreißen die schön verteilte Komposition, und während vor dem Karton die Phantasie ergänzt und belebt, versagt sie vor dem Freskobild. Denn hier ist einerseits zu viel Realität in der Farbe angestrebt und damit der gebotene Charakter des Bildes als stilisiertes polychromes Relief zerstört, andererseits mangelte es völlig an Luftperspektive, wodurch der Raum überfüllt erscheint.

König Ludwig war es vielleicht nicht unwillkommen, daß er sein Mißbehagen über die malerische Ausführung aussprechen konnte. Längst war seine Begeisterung für Cornelius verflogen, der ihm zu ernst, zu schwerfällig und vor allem zu penibel in der Ausführung war. Aber in Berlin, wo Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung gekommen, war man glücklich, aus diesem Zwist zwischen Cornelius und Ludwig Vorteil ziehen zu können. Sogleich berief man den tief verletzten und erbitterten Meister, der 1841 eintraf. Heimisch oder gar populär wurde er niemals in Spreeathen. Es war sein Verhängnis, daß er, der von der Schaffung einer volkstümlichen großen nationalen Kunst träumte, so einsam, der Masse unzugänglich, nur für literarisch gebildete Menschen schuf. Den Berlinern mit ihrem sichern Instinkt für das Praktische, das Wirkliche, diesem Publikum, das viel eher platte Alltäglichkeit als überschwengliche Monumentalität vertragen kann, hatte Cornelius wirklich nichts zu bieten. Unter seiner Leitung wurden Schinkels Entwürfe für die Vorhalle des Museums al fresco ausgeführt. Man staunte über die nackten Männer, über die merkwürdigen Pferde, über die komischen Gebärden. Dann malte er in Öl einen der unbenutzten Entwürfe aus der Ludwigskirche, den Christus in der Vorhölle. Der protestantische Berliner wußte nichts von Vorhölle, begriff nicht, warum hier Christus zwischen Adam und Eva, zwischen allerhand mosaischen und klassischen Berühmtheiten auftrat. Den in Davids Schule gebildeten Berliner Malern mißfiel die mangelhafte Zeichnung und Modellierung und die in erschreckenden Farben angestrichenen Gewänder. Denn Cornelius malte ja Ölgemälde im Ton und in der Anlage wie Fresko, indem er sie von oben links beginnend stückweise fertig machte. Von einheitlicher Stimmung oder Kolorit war dabei natürlich nicht die Rede. Den Entwurf zu einem silbernen Glaubensschild, den König Friedrich Wilhelm IV. für seinen Paten, den Prinzen von Wales, bei Cornelius bestellte, brauchte er wenigstens nur vor seinem königlichen Gönner zu verantworten, der über Wunderlichkeiten, wie z. B. die idealisierte Lokomotive, sich nicht entsetzte, weil er selbst an solchen Mißgebilden Wohlgefallen fand.

Für Cornelius muß es nach so viel Fehlschlägen eine Erlösung gewesen sein, als er 1843 den Auftrag erhielt, für den Friedhof, den der König neben dem Dome als Hohenzollernerbbegräbnis projektierte, Freskogemälde zu schaffen. Wie bei dem berühmten Camposanto zu Pisa sollte eine nach dem Hofe sich öffnende Halle an allen vier Seiten den Be-



Fig. 198. P. Cornelius: Das jüngste Gericht. Fresko der Ludwigskirche in München.

gräbnisplatz umziehen und auf den geschlossenen Rückwänden dieser Halle ein christliches Epos, eine Lehre von den letzten Dingen gemalt werden. Das war endlich wieder einmal Gelegenheit zu großer Ideenmalerei, zu dramatischer Komposition, und in seiner Art offenbarte Cornelius hier wirklich ein ganz ungewöhnliches Können. Als Theologe und Philosoph, als dramatischer Dichter und bildender Künstler durfte er sich in diesen Entwürfen betätigen, die Universalität des Cornelianischen Geistes konnte sich bedeutsam entfalten. Es kam ihm zugute, daß er als Katholik keineswegs befangen war in der engen Anschauung eines orthodoxen Heiligenmalers, daß er die Heilslehre von hohem philosophischen Standpunkte aus erfaßte und doch mit innigem Glauben die Bibel las. „Der Tod ist der Sünde Sold, aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben“, das etwa war der Text dieser gemalten Predigt, die darstellen sollte, wie durch Christi Menschwerdung Leib und Seele aus dem Elende, aus dem Tode errettet werden. Mit drei Bildern aus Christi irdischer Wirksamkeit begann Cornelius, mit der Anbetung der Könige, d. h. mit der Geburt des Heilandes, der zur Seite die Grablegung als Symbol des Erlösungstodes, und die Ehebrecherin vor Christus stand, als Andeutung der Erlösung von der Sünde durch Christi irdische Wirksamkeit. Auf der anderen Wand sollte man Christi Gewalt über den Tod erkennen. In der Mitte stellte er ihn selbst dar, als den Auferstandenen, dem der ungläubige Thomas die Hand in die Wundmale legt, zur Seite den Jüngling zu Nain und Lazari Auferweckung. An einer dritten Wand sollte das Wirken des göttlichen Geistes unter den Menschen, die leibliche und geistige Rettung allein durch den Glauben verherrlicht werden; in der Mitte die Ausgießung des heiligen Geistes auf die Apostel, zu Seiten die Bekehrung Sauli und die Bekehrung des Kämmerers durch Philippus, und weiter Heilungen durch die Apostel. Die vierte Wand handelte von den höchsten Geheimnissen der letzten Tage und der Ewigkeit. Die klugen und törichten Jungfrauen sah man den Seelenbräutigam erwarten, man sah die Auferstehung von den Toten und das Kommen des neuen Jerusalem, die Zerstörung von Babel und die apokalyptischen Reiter. Das Auferstehungsbild war meisterhaft gedacht, nur in wenigen Gestalten das ungeheure Ereignis versinnlicht. Traumbefangen ruht noch der schreckliche Engel des Gerichtes, ungeheure Leiber steigen aus den Gräbern, längst Getrennte sinken sich in die Arme. Nicht, wie in der naiven Darstellung älterer Zeit, wurden die Verdammten gewaltsam davongetrieben, sondern ihr eigenes Schuldbewußtsein, ihr böses Gewissen scheint sie zu packen, zu zerschmettern, zu angstvoller Flucht zu peitschen. Herrlich war auch der Engelriese gedacht, der die große Babel in göttlichem Auftrage vernichtet. Der Höhepunkt bleiben die vielbewunderten apokalyptischen Reiter (Fig. 199). Wohl erinnern sie an Dürers erschütternden Holzschnitt. Aber was der Nürnberger Meister in der ungelenken eckigen Sprache seiner Frühzeit und in ungefügem Holzschnitt nur andeutet, das hatte Cornelius in abgerundeter Form, in stolzen drohenden Worten auszusprechen gewußt. Wirklich jagen diese vier Vernichter der Menschheit, Krieg, Pest, Hungersnot und Tod, vor unseren Augen in furchtbarem Sturme auf ihren Rossen heran, fort über die hingemähte Menschheit. Wie eine Welle, die nochmals sich aufbäumt, um dann sich überschlagend spurlos in die weite Wasserfläche zurück zu gleiten, so recken sich noch einmal die verzweifelten Frauen den vier Unerbittlichen entgegen. Diese monumentalen Hauptbilder wurden umrahmt durch einfache Renaissanceornamentik, unterbrochen durch gemalte Nischen, in denen edle Frauengestalten mit Putten und Kindern die acht Seligpreisungen verkörpern. Unter jedem Bilde dann eine Predella mit einem alttestamentarischen Ereignis, darüber in einer Lünette das mystische Symbol der betreffenden Handlung. Wer die wundervoll feine Bleistift-Konturzeichnung des

ersten Entwurfs im Museum zu Weimar sieht, wird staunen über die Fähigkeit, mit wenigen Strichen in kleinstem Maßstab die Vorstellung von Monumentalbildern zu geben. Und wer die besten der großen Kartons längere Zeit und ohne Voreingenommenheit auf sich wirken läßt, der kann unmöglich in das heute übliche Verdammungsurteil über Cornelius



Fig. 199. P. Cornelius: Die apokalyptischen Reiter. Karton für ein Camposantofresko. Berlin, Nationalgalerie.

einstimmen. Allerdings, er war kein Maler, ja, man würde sich nicht wundern über den Nachweis, daß er farbenblind war. Er war kein Mann, der leicht und schmuckvoll zu schaffen wußte. Aber für Aufgaben, wie die Ausmalung des Camposanto, war er gewiß der befähigtste unter den Zeitgenossen. Die wildkämpfenden Recken auf Cornelius' trojanischen Kämpfen und die übermenschlich erhabenen Gestalten auf seinen Camposantofresken werden doch


Fig. 200. P. Cornelius und Fr. Overbeck.

einst wieder anerkannt werden als Meisterwerke in ihrer Art, so sehr sie auch in der Epoche des Realismus von Leuten verspottet wurden, die ein paar gut gemalte Pickelhauben höher schätzen, als die größten Empfindungen und Gedanken über die Ewigkeit. Wie tief mußte es Cornelius niederbeugen, als die Ereignisse des Jahres 1848 eine Ausführung der königlichen Projekte verhinderten. In einer Hinsicht zu seinem Glück. Denn als Kartons sind sie groß, ja unnachahmlich, zeigen sie den echten Stil der monumentalen Flächendekoration. In Farben ausgeführt wären sie aber ebensowenig die Verkörperung des von Cornelius Gewollten geworden, als alle seine übrigen Fresken. Und ist es nicht genug, so Großes auch nur im Entwurf andeuten zu können, selbst wenn der Pinsel die Ausführung verweigert?

Es ist rührend zu denken, wie der alternde Mann inmitten einer ihm ganz fremd gewordenen Zeit rastlos an diesem Lieblingswerke schafft, wie er niemals die Hoffnung auf Ausführung aufgibt. Wohl malt er dazwischen noch anderes, z. B. den Entwurf zum Apsisbilde des projektierten Domes (1853), ferner ein Ölbild, „wie Hagen den Nibelungenschatz versenkt“, Werke, die jedenfalls seinem Ruhme kein Lorbeerblatt hinzufügen. Im übrigen zeichnet er bis zum letzten Atemzuge an den Camposantokartons, bis ihn der Tod über allen Künstlerstreit hinaushebt (1867).

Im Guten und im Verfehlten ist Cornelius ein echter Vertreter der deutschen Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Damals galt der Künstler als der größte, der die höchste philosophische und poetische Anlage zeigte, nicht, der am besten malte. Wir heute verlangen, daß der Maler nicht nur Philosoph, Kategorienlehrer, Priester sei, sondern vor allem Maler, er soll fühlen, nicht reflektieren. Aber ist darum das Denken für ihn ein Unglück, eine Schande? Und schließlich — Cornelius war nicht nur ein großer Denker und Dichter, er hat doch auch eine künstlerische Sprache gehabt, einen gewaltigen, persönlichen Stil, nicht gefällig, aber wuchtig, nicht malerisch, aber plastisch klar und zeichnerisch kühn. Wirkungsvoll sind auch heute noch seine stark bewegten Kompositionen. Denn er war durchaus dramatisch veranlagt, auf reiche Kraftentfaltung gerichtet. Seine Schwäche liegt da, wo er seine Stärke vermutete, in den feierlich ruhigen Gestalten. Diese mit Leben zu erfüllen, dazu gebrach es ihm oft an malerischem Können. Aber Cornelius darf verlangen, daß man ihn mit seinem Maßstab mißt, nicht mit dem eines Menzel oder Böcklin. Dann wird man ihm die Ehrerbietung nicht versagen können, die er bei den Besten seiner Zeit genoß. Daß er der großen Menge unverständlich blieb, daß er nicht populär war, ändert nichts daran, das ist ein Schicksal, das er mit vielen Großen teilt.

Cornelius' kraftvolle, nicht zu beugende Eigenart, sein Streben nach dem Großen und Bedeutenden wurde für die deutschen Künstler maßgebend und vorbildlich. Auch die römische Nazarenerkunst blühte in jenen Jahren, da sich Cornelius ihr in S. Isidoro widmete. Nach seinem Fortgang zerfiel die Schule. Overbeck (1789—1869) vereinsamte und verging in bewußter Abkehr von aller Wirklichkeit. Seine früheren Bilder hatte ein

unendlich feiner, romantischer Reiz, eine ungemein keusche Sinnlichkeit und echte Freude an der Natur ausgezeichnet. Jetzt sucht auch er den „großen Stil" der kirchlichen Kunst in ängstlicher Nachahmung des Perugino und Fiesole nach ihren äußerlichen Merkmalen. Da er alles Fleisch als sinnlich fürchtet, nur das nach seinem Gefühl Schönste am Menschen, seine unsterbliche Seele malen will, so bestehen seine Gestalten nicht aus Fleisch und Knochen, nicht aus Farbe und Form, sondern aus Kontur- und Lokalfarbe. Nun beruht aber alle Malerei doch auf Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren. Nicht ungestraft kann der Maler sich andauernd dem entziehen, ohne flach und nichtssagend zu werden, wie Overbeck in seiner Spätzeit. Schon sein Einzug Christi in Jerusalem (1820, Lübeck, Marienkirche), mehr noch seine dem Perugino abgesehene Grablegung Christi



Fig. 201. Fr. Overbeck: Das Rosenwunder des heiligen Franziskus.
(Front der Portiunculakapelle in S. Maria degli Angeli bei Assissi.)

(1837) und seine Krönung Mariä im Kölner Dom sind unerträglich glatt in der Zeichnung wie in der Farbe. Will er aber gar mit Cornelius in gedankenvollen Kompositionen wetteifern, wie in dem „Sieg der Religion über die Künste" (Karton, Städelsches Museum, 1840), so gerät er in eine kleinliche Gedankenspielerei, reiht Figuren lose aneinander, in die er so viel Geheimnisvolles hineininterpretiert, daß kein Sterblicher jemals aus den paar zarten Linien auf dem Karton erraten kann, was Overbeck sich während des Zeichnens gedacht hat. Wenn er auf jenem Bilde den Evangelisten Johannes (in Verwechslung übrigens mit dem Apokalyptiker, der das himmlische Jerusalem aufgebaut) zum „Vertreter der Architektur" macht, oder Salomon, weil er das eherne Meer schaffen ließ, als Vertreter der Skulptur ansieht, so wird keiner diese Bezüge erraten können, da sie künstlerisch gar nicht zum Ausdruck kommen. Hier hätten nur Spruchbänder helfen können, wie sie die alten Meister mit gutem Recht verwendeten. So wird die große Komposition eine gelehrte Figurenanhäufung ohne festen geistigen Mittelpunkt, eine trockene Nachahmung von Raffaels lebens-



Fig. 202. Ph. Veit: Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum. Frankfurt, Städelsches Museum.

voller Disputa. Overbeck dekoriert noch (1829) bei Assisi die wunderbare Portiuncula-Kapelle des hl. Franz unter der Kuppel von S. Maria degli Angeli (Fig. 201), malt auch, der Technik der Alten folgend, Temperagemälde, wie den fliehenden Christus im Quirinal. Besonders anmutig sind aus seiner Spätzeit die gezeichneten und leicht angetuschten Entwürfe, sein Leben Christi, seine Passion, seine sieben Sakramente, die Overbecks unendliche Vornehmheit und weltvergessene Reinheit wunderbar spiegeln. Sie sind wie ein Klang aus ferner Welt, in der es keine lauten Worte, keinen hallenden Tritt, keinen kraftvoll erhobenen Arm, nur Gnade, Liebe, Milde, Frieden gibt. In klösterlicher Ruhe und Abgeschlossenheit, niemals nach dem fernen Deutschland sich sehnend, niemanden beneidend, mit keinem wetteifernd, lebt er, ein vereinsamter stiller Mann, in stillen heiligen Gedanken noch bis 1869 in Rom, ohne Zusammenhang mit der deutschen Heimat, doch ein Deutscher in dieser ungeheuren Einseitigkeit seines Empfindens, in dieser leidenschaftslosen Seligkeit.

Am meisten künstlerische Verwandtschaft mit Overbeck hatten die Gebrüder Veit, die mit ihrer Mutter 1803 in Köln zum katholischen Glauben übergetreten waren, und deren Stiefvater dann Friedrich Schlegel wurde. Johannes Veit (1790—1854) blieb Nazarener, blieb in Rom. Philipp Veit (1793—1877) hatte in der Casa Bartholdi und Villa Massimi mitgewirkt, dann für S. Trinita de' Monti ein Altarbild der Madonna gemalt, das farbigen Wohlklanges nicht entbehrt. 1830—1843 wirkte er als Direktor in Frankfurt am Städelschen Institut, zumeist andachtsvolle Altarbilder schaffend. Er schmückte den Mainzer Dom mit Fresken, deren zarte Effekte in dem wuchtigen romanischen Bau nicht zur Wirkung kommen konnten. Für das Städelsche Institut malt er die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum (Fig. 202), worin er koloristisch alles übertraf, was Cornelius und Overbeck jemals hätten leisten können, obwohl die Pinselführung ängstlicher als bei jenen erscheint. Am besten sind dabei die Flügelbilder der Germania und Italia mit ihrem feingewählten landschaftlichen Hintergrund ausgefallen. Veit war auch Anreger für Eduard von Steinle (1810—1886), der in Wien bei Kupelwieser, 1828 in Rom bei Overbeck, 1838 unter Cornelius in der Ludwigskirche in München seine Lehrjahre durchgemacht hatte, dann 1843 nach Frankfurt ging. Steinles Tafelbilder und kirchlichen Fresken würden ihm kaum den

Nachruhm sichern, obwohl er als letzter Repräsentant der deutsch-römischen Schule die Umrisse so fein und bestimmt zog, die Farbe so lieblich auftrug, so beziehungsreich und gedankenvoll komponierte, wie nur irgend einer der Präraffaeliten. Steinle war mehr ein Meister der Kleinkunst. Sobald seine Bilder einen Quadratmeter Raum überschritten, wurden sie leer und schwächlich, blaß und kraftlos in der Farbe. So war es für ihn ein Glück, daß er in



Fig. 208. Steinle: Der Großpönitentiar. Frankfurt, Städelsches Museum.

Frankfurt unter dem Einfluß des befreundeten Schwind seine Begabung für gemalte Lyrik und Ballade entdeckte. Da verließ er die Historienmalerei und gab sich freier seinem eigensten Gefühlsleben hin. Auf dem Gebiete der romantischen Dichtung schuf er in leicht getuschten Zeichnungen graziöse Kompositionen, unter denen manches Blatt so duftig, so lieblich vom deutschen Wald, von Nymphen und Feen erzählt, daß empfindsame Herzen deren Schöpfer liebgewinnen müssen. Wie ist die Märchenstimmung getroffen im „Zwerge mit dem Bart“, aber auch im „Christus mit seinen Jüngern wandelnd“. Doch wußte er auch leidenschaft-

liche Töne anzuschlagen. Ein erschütterndes Seelengemälde ist z. B. sein Großpönitentiar (Fig. 203), bei dem er Raffael und Perugino glücklich über der ergreifenden Wirklichkeit vergessen hat. Für katholische Kirchen waren vorwiegend Heinrich Heß (1798—1863) und Johann von Schraudolph (1808—1879), der Maler des Speierer Domes, tätig, beide vom Gefolge des Cornelius. Aber Heß hat in seinen Fresken der Allerheiligen-Hofkirche zu München (1827—1837) wie in denen der Bonifatius-Basilika (1837 bis 1846) einen schlichteren, natürlicheren Ton angeschlagen, als ihn sein Meister liebte. In Wien vertraten Führich (1800—1876) und Kupelwieser (1796—1862) das Nazarenertum. Führich hatte 1821 Dürers „Marienleben" kopiert und daran gelernt, kräftig zu



Fig. 204. Joseph Führich: Der Gang Mariä über das Gebirge. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

zeichnen, sich zu lösen aus der weichherzigen Nachahmung des Perugino. In seinen besten späteren Arbeiten ist er ausgesprochen deutsch, kraftvoll und von einer so inbrünstigen Liebe zu den Gestalten seiner heiligen Kirche erfüllt, daß er ihnen in seinen Entwürfen für Holzschnitt und Kupferstich, in dem Psalter, dem bethlehemitischen Weg, der Nachfolge Christi, dem verlorenen Sohn, wahres Leben und edelste Empfindung einzuhauchen wußte (Fig. 204). 1829—1834 in Prag, seitdem in Wien lebend, hat er voll Ernst und Würde fast ausschließlich der kirchlichen Kunst gedient.

Zu den Nazarenern hielt sich auch Schnorr von Carolsfeld (1794—1872). Aber wie er, der Protestant, nicht mit einzog ins Kloster von S. Isidoro, so blieb er auch als Künstler frei von der religiösen Sentimentalität mancher Nazarener. Er ist am stärksten von Cornelius beeinflußt. Bis 1826 arbeitet er in der Villa Massimi mit, wo er in den Bildern aus Ariosts Orlando furioso wohl sein Bestes gibt. Denn über diesen liegt noch

ein Hauch von Romantik, der ihm leider ganz abhanden kam, sobald er in München als Akademie-Professor und Liebling König Ludwigs rastlos Wände zu bemalen hatte. Schnorr war ein kühler, reflektierender Mensch, weit entfernt von der überschwenglichen Entzückung Overbecks und weit entfernt von der herben Vollkraft des Cornelius. Er wußte auf großen Flächen die Figuren leidlich geschickt zu ordnen, sie auch fehlerlos zu kolorieren, zeichnete schnell, versäumte mit philosophischer Grübelei keine Zeit, hatte Landschaft- und Porträtstudien getrieben und sich gewisse Normalschemata der menschlichen Gestalt zurecht gelegt, die er in wechselndem Kostüm, bald als Nibelungen, bald als Zeitgenossen Karls des Großen, Barbarossas oder Rudolfs von Habsburg, nach Bedarf auch als homerische Helden al fresco wiedergab oder nach seinen Kartons von Schülern malen ließ. Wer, die Säle der Residenz durchschreitend, Schnorrs Geschichtsbilder betrachtet hat, dem wird am Schlusse auch nicht eines derselben irgendwie lebhafter im Gedächtnis haften.



Fig. 205. Schnorr von Karolsfeld: Kriemhild an der Leiche Siegfrieds. Fresko. München. Residenz.

Überall dieselben korrekten Menschen in korrekt sitzenden Kostümen, bühnenwirksam arrangiert und mit den nötigen Theatergesten mimend (Fig. 205). Erträglich ist ihre papierne Schönheit nur im Karton. Schließlich wurde man auch in München seiner ewigen „edlen und klaren Gruppierung“ überdrüssig. Schnorr geht 1846 nach Dresden, wo er noch 1852—1860

in 140 Holzschnitten jene Bilderbibel schafft, die als eine anspruchslose, modernisierte Umschreibung von Raffael und Dürer ungemein populär wurde, eigentlich aber auch nur kalligraphische Übungen darstellt, wie die Fresken in der Münchner Residenz.

Nach Beendigung der Freiheitskriege fühlte auch der preußische Staat die Verpflichtung, im Wetteifer mit Bayern die Kunst zu fördern. Um zugleich die Rheinlande enger an Preußen zu fesseln, sollte Düsseldorf wieder zu einer Kunststadt ersten Ranges gemacht werden. Die Akademie wurde aufs neue hergestellt und 1819 Cornelius dorthin berufen, da er wohl als der größte der lebenden deutschen Maler gelten durfte. Aber der Meister wurde in seiner Vaterstadt nicht mehr heimisch, nachdem er in Rom anderen Geistes Kind geworden. Für König Ludwig schaffte er, während er in Düsseldorf saß. So war es für beide Teile kein Unglück, als er 1826 ganz nach München übersiedelte und seine besten Schüler dorthin mitnahm. Bis auf ein paar Freskowerke in Koblenz und Bonn ging die Spur seiner Tätigkeit im Rheinland völlig verloren, und ein neuer, der rheinischen Art mehr entsprechender Geist hielt dafür seinen Einzug, als man an Cornelius' Stelle von Berlin Wilhelm Schadow (1789—1862) verschrieb, Gottfried Schadows tüchtigen und vielgewandten Sohn, dem als Lehrer und Schulleiter der beste Ruf vorausging. Wohl hatte er im Kreise der Nazarener in Rom den Hauch neuen Strebens nach einer übersinnlich idealen Kunst verspürt. Aber seine Berliner Natur und die väterliche Überlieferung bewahrten ihn vor allzu schwärmerischem Idealismus. Den Nachdruck legte er auf die malerische Erziehung, auf die technische Heranbildung der jungen Leute, was Cornelius so gering geschätzt hatte. Raczynsky in seiner „Geschichte der modernen Kunst in Deutschland", die, nebenbei gesagt, in französischer Sprache verfaßt wurde, druckt Schadows Gedanken über die Erziehung eines Malers ab, die natürlich eingeleitet werden mit einer „Definition" der Malerei als der Darstellung aller Dinge nach Form und Farbe auf einer Fläche. Der Künstler muß die Fähigkeit haben, solche Darstellung zu geben. Das klingt berlinisch nüchtern, aber Schadow fügt hinzu, daß diese Fähigkeit begleitet sein müsse von einer Einbildungskraft, die die Objekte mit Energie und Leichtigkeit erfaßt. Das bedinge einen Künstler, der mit „poetischem Genie begabt sei". Schadow sucht also die Anforderungen der Nützlichkeit und Wirklichkeit mit dem idealistischen Programm zu verbinden. Dem entspricht sein Lehrgang. Es genügt ihm nicht die Begeisterung, um damit Bilder zu malen. Vielmehr läßt er den Schüler zunächst fleißig zeichnen, anfangs nach Vorlagen, dann nach antiken Gipsabgüssen, um ihn schließlich vor das lebende Modell zu führen. Man darf annehmen, daß dann der Schüler schon verlernt hat, die Natur mit eigenen Augen zu sehen und genau schon weiß, in welchem Sinne er das Naturvorbild in seiner Zeichnung schematisch umgestalten muß, und darauf lief ja aller akademische Unterricht hinaus. Da aber Schadow im Sinne seiner Zeit die Antike als den einfachsten und edelsten Ausdruck der „Natur" ansieht, hält er sich zu solchem, an manchen Akademien heute noch üblichen Lehrgang verpflichtet und berechtigt, der sich dann mit den nötigen Abänderungen bei dem Studium des Gewandes und beim Malen wiederholt. Nur wird hier statt des Kopierens der Antiken das Kopieren „alter Gemälde" eingeschoben. Jetzt endlich, in der Oberklasse, wird ein selbständiges Schaffen unter Aufsicht, jedoch mit möglichst geringem „persönlichen Eingreifen" des Lehrers empfohlen, bei der farbigen Ausführung streng auf die Benutzung des Naturvorbildes (Modell) verwiesen. Zu dem Behufe wird eine der „Kompositionen" des Schülers als „Karton" ausgeführt und dazu eine Farbenskizze angefertigt, um die „Verteilung von Licht und Farbe zu bestimmen". Uns kommt es seltsam vor, daß ein

Bild in wesentlichen Zügen bereits feststehen kann und nachträglich die Verteilung der Farben nach Laune und Geschmack erst bestimmt wird. Wir glauben, daß die Farbe, als das Primäre, zunächst gegeben sein müßte, woraus dann Form und Inhalt des Bildes erst herauswachsen können. Wir fühlen den ungeheuren Gegensatz in der malerischen Auffassung der Generationen am Anfang und am Schluß des 19. Jahrhunderts gerade hier. Und doch lag für den Schüler, der an einer Akademie das Malerhandwerk lernen wollte, darin ein bemerkenswerter Fortschritt über Cornelius hinaus. Bei der Ausführung der Bilder malt man sogar unmittelbar nach der Natur. So etwas hätte Cornelius als Hemmung des freien Schaffens betrachtet. Er ließ Menschen und Tiere nur aus der „Erinnerung" malen, obwohl diese oft sehr lückenhaft war, besonders bei seinen Schülern. Gegen das cornelianische Lehrsystem richtet sich auch Schadows Ermahnung, keine Technik als absolut bessere einer anderen vorzuziehen, nicht einmal das Fresko (!), oder die Warnung, nicht vor lauter Komponieren die Ausführung zu versäumen. Ganz richtig bemerkt Schadow, daß die Erfindung an einem Bilde erst dann aufhöre, wenn der Maler den Pinsel niederlegt. Auch das Ausführen in Farben sei eine beständige Neuschöpfung. Das ging sichtlich gegen Cornelius, der die malerische Ausführung seiner Entwürfe als etwas Nebensächliches den Schülern überließ. So war Schadows Methode, der des Cornelius' gegenüber, praktisch ein Fortschritt, und doch, absolut betrachtet, eine Halbheit. Cornelius war wenigstens ganz einseitig konsequent, indem er ausschließlich den Gedanken, die Idee, den Entwurf als das Maßgebende betrachtete und richtig herausfühlte, daß für ihn und seine Gesinnungsgenossen die Ausführung, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit der Formen nur ein die geistige Größe des Werkes hemmender unvermeidlicher Übelstand war. Schadow aber will zwischen Idee und Wirklichkeit eine Harmonie herstellen, indem er bei der Ausführung beständig Formen, Töne, Gesichtsausdruck u. s. w. der Idee entsprechend ein wenig „zu ändern und zu modeln empfiehlt". Im tiefsten Herzensgrunde war er doch auch überzeugt, daß die



Fig. 206. F. W. Schadow: Himmelfahrt Mariä. Ölgemälde. Aachen, Städt. Suermondt-Museum.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1908.

„Mache", die Ausführung etwas Minderwertiges und den geistigen Effekt Hemmendes war, daß sie immer der „Idee" untergeordnet werden müsse. Er warnt ausdrücklich davor, sich durch die Flottheit der Mache täuschen zu lassen. So hatte er den Vorzug, den Schülern wirklich Lehrbares zu überliefern, aber den Nachteil, sie von vornherein an eine gewisse Halbheit, an einen Kompromiß zwischen dem höchsten künstlerischen inneren Drange und der Rücksicht auf äußerliche Nützlichkeit zu gewöhnen. Gab das der Düsseldorfer Schule schon eine falsche Richtung, so kam die Eigenart der rheinischen Verhältnisse hinzu. Schadow wußte das Interesse für Kunst und Künstler in der Bevölkerung der fröhlichen Düsselstadt und in den Nachbarstädten rege zu halten. Die Gründung des Kunstvereins (1829) zog Fernerstehende heran und schuf eine kauffähige Organisation zu einer Zeit, da Aufträge von Privaten wie vom Staat nur in sehr begrenzter Zahl zu erwarten waren. Dafür mußte nun mit dem Geschmack dieser Käufer gerechnet werden, mit den wohlhabenden bürgerlichen Kreisen, die von der Kunst erheitert oder sanft gerührt sein wollten und für ihr Geld ein hübsches Gesicht oder einen netten, anmutigen Scherz, aber keine künstlerischen „Experimente" erwarteten. Malerisches Verständnis mangelte diesem Publikum, das mehr zu musikalischen und literarischen Genüssen erzogen war und sich bei jedem Bilde „etwas denken wollte". Am bequemsten war es also, an bekannte Sagen oder Dichtungen sich anzulehnen. Das schmeichelte dem gebildeten Beschauer, der dabei seine Kenntnisse anbringen konnte und aus dem Katalog ersah, ob er vor dem Bilde ergötzt oder in Tränen aufgelöst stehen mußte. Man schwankte hier oft zwischen einer stimmungsvollen Frömmigkeit und einer durch Maibowlen und Karneval rege gehaltenen nicht allzuspröden Lebensfreude. Dazu blühte auch am Rheine die berühmte blaue Blume der Romantik. Noch war der Rhein der „heilige Strom der Deutschen", nicht eine von Schleppdampfern durchkeuchte Wasserstraße für den Frachtverkehr. Noch war der Loreleyfelsen das Ziel quartettsingender Andächtiger, nicht ein vom Eisenbahntunnel durchbohrtes Verkehrshindernis. Der Grundzug des Lebens war schwärmende Behaglichkeit mit einigen Anläufen, bedeutend und feierlich zu erscheinen.



Fig. 207. C. F. Sohn: Die beiden Leonoren. Zeichnung. Berlin, Nat. Gal.

Immerhin suchte Schadow, wenn er auch die abstrakte Fresko- und Kartonkunst des Cornelius ablehnte, doch eine ernste und auf Großes gerichtete Stimmung in seiner Schule zu unterstützen. Er selbst war, nachdem er im Kreise der Nazarener 1814 katholisch geworden, fast ausschließlich mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte beschäftigt, die je länger je mehr recht monoton nach Inhalt



Fig. 208. Th. Hildebrand: Der Krieger und sein Kind.

und Farbe wurden. Seine „klugen und törichten Jungfrauen“ im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (1842), seine zahlreichen Altarbilder in rheinischen Kirchen erinnern zuweilen an das Studium drapierter Gliederpuppen. Aber die sanfte Feierlichkeit, die milde Färbung seiner Heiligenbilder, wie sie z. B. dem großen Altarbild im Aachener Suermondtmuseum eigen ist, traf durchaus die Stimmung der rheinischen Gemeinden (Fig. 206). Dagegen gehen gerade die besten seiner Schüler, diejenigen, die ihm aus Berlin an den Rhein gefolgt waren, andere Wege, ohne daß Schadow sie daran hinderte. Sie geben sich den freundlichen Spielen dichterischer Phantasie hin, bemühen sich, das Interessante, ja Schauerliche noch ganz in Nachwirkung der älteren Romantik zum Inhalt ihrer in Musenalmanachen verbreiteten Anschauungen zu machen, in märchenhaften Gestalten möglichst allgemeine und unbestimmte, aber durchaus edle Gefühle zu verkörpern. Da waren Königssöhne, die immer schlank, blond und edel waren, wie die Königstöchterlein immer unendlich zart und liebreizend, Hirtenknaben, die sanfte Schalmeien blasen, Räuber, die zwar wild, aber großmütig sein mußten. Alle Armen waren bescheiden und gutherzig, alle Reichen hart und grausam. Aus dieser von den Dichtern geschaffenen Welt, aber bei Gelegenheit auch aus der romantisch aufgeputzten Antike wählen die Maler ihre Motive. So spielten in den Bildern von Karl Sohn (1805—1867) zierliche sentimentale Frauenfiguren in antiker Nacktheit, aber mit modernen Schmachtlocken die Hauptrolle, Nymphen, die den Hylas rauben, Diana im Bade, die Göttinnen vor Paris. Oder die beiden Leonoren (Fig. 207), die Loreley, Shakespeares Julia treten auf, etwas schwächlich, nicht sehr geistreich im Ausdruck, aber von unergründlichen Gefühlen bewegt. Durch seine elegante Zeichnung und Malweise empfahl sich Karl Sohn auch als Damenporträtist, worin Christian Köhler (1809—1861) mit ihm wetteiferte, der als Historienmaler alttestamentarische Frauengestalten bevorzugt. Das alte Testament war überhaupt beliebt, da es einerseits ein neutrales Gebiet für Protestanten und Katholiken bildete, andrerseits seine Erzählungen weniger im Typus feststanden, als die des neuen Testamentes, daher zu romantischer Ausgestaltung geeignet waren. Ruth und Mirjam, David und Jeremias erschienen poetischer, lyrischer als die blutige Leidensgeschichte Christi, die für Altarbilder reserviert bleibt. Ferd. Theodor Hildebrand (1804—1874), der zur Bühne gehen wollte, ehe er 1820 zur Akademie kam, bewahrt sich die Neigung zum Theater, besonders für Shakespeare, z. B. im König Lear (1826), in der Ermordung der Söhne Eduards (1836), im „Othello (1847) u. s. w.“ Der Effekt beruht immer auf der Kontrast-



Fig. 209. E. Bendemann: Die trauernden Juden. Köln, Museum.

wirkung zwischen starken und schwachen, guten und bösen Menschen, wodurch eine sanfte Rührung des Beschauers erstrebt wird. Nach einer Studienreise in den Niederlanden versucht er ohne literarische Anlehnung selbst novellistische Motive zu erfinden, natürlich nach dem bewährten Kontrastrezept (Fig. 208). So malt er den „Krieger und sein Kind (1832)“, den „kranken Ratsherrn und seine Tochter (1833)“, den „Dogen und seine Tochter (1843)“. Hildebrand galt als Realist, weil er etwas derber in die Farbe ging. Darum vertraute man ihm Herrenbildnisse an, während die Damen den zarteren Karl Sohn bevorzugten.

Auf solchem Boden mußte auch die monumentale Historienmalerei sich anders gestalten, als unter der Hand der Nazarener oder im Atelier des Cornelius. Man mußte sie gleichsam mit dem Düsseldorfer Geist versöhnen. Julius Hübner (1806—1882), auch einer aus dem Berliner Gefolge Schadows, versucht das in biblischen Bildern wie Ruth und Boas (1825) und in romantischen Historien (Schöne Melusine), an denen nur das Thema romantisch ist. Er geht 1841 nach Dresden, um die dortige Kunst zu heben, wozu ihm leider die Kräfte fehlen. Dort gerät er ganz unter den Einfluß seines Schülers und Schwiegersohnes Bendemann, malt in dessen Stil Monumentaldekorationen und verbringt schließlich sein letztes Lebensjahrzehnt als Direktor der Dresdener Galerie, indem er deren Gemälde andichtet. Der vorgenannte Eduard Bendemann (1811—1889) gilt als das dramatische Genie der Düsseldorfer Historienmalerei. Seine „trauernden Juden in Babylon (1832)“ kauern als eine schön gegliederte Gruppe unter einem traurigen Bäumchen (Fig. 209). Die weinerliche Stimmung dieses Bildes wurde überboten durch den „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“, mit seinen, auf empfindliche Tränendrüsen berechneten Motiven. Da das Thema gefiel, hält Bendemann behaglich daran fest. Eine spätere Wiederholung desselben (1872) in der Berliner Nationalgalerie in frischeren, mehr pastosen und mehr realistischen Farben zeigt, daß Bendemann ernstlich bestrebt ist, koloristisch weiter zu lernen. In jenen älteren Bildern aber hat er noch die der Düssel-

dorfer Schule gemeinsame sogenannte venezianische Malweise, als deren Erfinder E. Däge (1805—1883) gilt und von der schon Graf Raczinsky sich nicht recht erklären konnte, wie sie zu diesem Ehrentitel kam. Man untermalte grau in grau und verteilte nach Schadows Rezept die Farben „nach Überlegung“ durch Übermalung des grauen Fonds. Sauberes Glätten und Vertreiben war die Hauptsache, der Effekt etwa der eines Öldruckbildes. Bendemann war schon 1838 seinem Schwiegervater Hübner nach Dresden als Professor an die dortige Akademie vorausgegangen, wo ihm nebenbei große Freskoarbeiten im Königlichen Schlosse übertragen wurden. Anton Springer rühmt ihm nach: „Er hat die entlegene Welt uns näher gerückt, ihr ansprechende, allgemein verständliche Züge gegeben, alles Rauhe, Herbe und Leidenschaftliche gemildert und so die Helden auf den Boden zurückgeführt, auf welchem allein sie ein dem großen öffentlichen Leben fernstehendes Geschlecht erfassen konnte. Eine gefällige, freundliche Färbung hat dazu beigetragen, sie rasch volkstümlich zu machen.“ Man muß ein solch wohlwollendes, rühmendes Urteil eines vielseitig gebildeten Kenners jener Epoche zu Rate ziehen, das heute bei genauer Betrachtung fast wie eine boshafte Kritik klingt, um zu begreifen, warum Bendemann, ja sogar Hübner damals zu den ersten Künstlern der Nation gerechnet wurden. Bendemann wurde schließlich (1859) Direktor der Düsseldorfer Akademie, malt auch noch mehrfach im Staatsauftrage, z. B. 1864 im Naumburger Schwurgerichtssaale „Kain und Abel“, zog sich aber 1867 vom Lehramt zurück und starb 1889 in Düsseldorf.

In einem fühlbaren Gegensatz zu den mit schönen Empfindungen und süßen Farben liebäugelnden Düsseldorfern stand Lessing (1808—1880), der für jene Zeit den Namen eines Realisten wohl verdiente. Aus bedrängten Verhältnissen in strenger Selbstsucht und rast=



Fig. 210. Lessing: Hussitenpredigt. Berlin, Nationalgalerie.

loser Arbeit emporgewachsen, hatte er, der mühsam Schaffende, eine ungemeine Achtung vor der Natur, vor der äußeren Richtigkeit der Dinge. Auch er hatte anfangs den „Räuber und sein Kind", „Bürgers Leonore" und als Gegenstück zu Bendemanns „trauernden Juden" ein „Königspaar in Trauer" gemalt (1830), das weniger symmetrisch, aber doch schön gruppiert seiner Wehmut sich hingab. Dieser lyrisch-romantischen Epoche seines Schaffens folgte eine realistisch-historische. Der Widerspruch gegen die frömmelnde katholische Richtung Schadows reizte den Protestanten Lessing zur Verherrlichung der Reformation. Er begann 1836 mit seiner „Hussitenpredigt" (Berlin, Nationalgalerie), deren in wirklicher Begeisterung geschaffene Hauptgestalt lebhaftesten Beifall fand (Fig. 210). Da war Lessing auf dem Wege



Fig. 211. K. F. Lessing: Die tausendjährige Eiche (1836). Frankfurt, Städelsches Museum.

zu einer durch Leidenschaft bewegenden historischen Kunst. Leider suchte er weiterhin den Erfolg mehr in der historischen Bedeutung des Vorganges als in seiner künstlerischen Wirkung. Auch er konnte sich von der Gedankenmalerei nicht frei machen. Aus politischen Rücksichten stellt er unter dem Beifall der Liberalen die Hauptereignisse der Reformation der Reihe nach dar: „Huß vor dem Konzil (1842)", „Huß auf dem Scheiterhaufen (1850)", „Luther, der die Bannbulle verbrennt, die Thesen anschlägt oder mit Eck disputiert", alles wird ausgeschlachtet. Stets ist er dabei bemüht, nach seinen beschränkten Kenntnissen die historische Treue in Kostümen, Waffen und dergleichen mehr zu wahren, stets bemüht, eine einfache, ungezwungene Komposition zu geben. Ein gewisser streitbarer Zug war in ihm, dem Großneffen des Dichters Lessing, lebendig und trieb ihn, andere Wege zu wandeln, als die übrigen Düsseldorfer. Daß er malerisch weit besser veranlagt war, als seine Schulgenossen,

beweist sein Kaiserbild im Römer zu Frankfurt a. M., das durch charakteristisches, wenn auch bräunliches Kolorit, durch ernste Behandlung angenehm neben den flauen, inhaltlosen und unechten Kostümpuppen der anderen auffällt. Lessings Selbständigkeit in der Naturauffassung tritt aber am schönsten hervor in seinen landschaftlichen Darstellungen. Schon daß er an den herben Linien und nackten Felsen der kahlen Eifellandschaft sich begeistern konnte, hebt ihn in unsern Augen. Anfangs malt er romantische „Ritterburgen“ am rauschenden



Fig. 212. J. W. Schirmer: Vertreibung der Hagar.

Strom, auf dem bewimpelte Kähne treiben (1828), oder den „Klosterhof im Schnee (1828)“, oder den Ritter und sein getreues Weib, die unter der tausendjährigen Eiche in frommem Gebete knieen (Fig. 211). Aber mehr und mehr verlor er das Phrasenhafte, die rauhen Felsen und tiefeingeschnittenen Täler der vulkanischen Eifel in ihrer ernsten Schönheit packen ihn. Ganz diskret wird die Stimmung der Landschaft durch die Staffage ergänzt, die meist historische Formen annimmt. Statt mit fabelhaften Rittern und Räubern besetzt er die enge Felsenkluft oder die verfallene Burgmauer mit Söldnern des 17. Jahrhunderts. Aus dem in

feierlicher Ruhe hingebreiteten Tal steigen in langem Zuge flüchtende Mönche empor, die schmerzlich bewegt zurückblicken auf ihr in Flammen aufgehendes Kloster. Er heroisiert und stilisiert nicht mehr gewaltsam die Landschaft, betont nur durch die bescheiden eingeordnete menschliche Staffage ihren Stimmungsgehalt. So sehen wir ihn auf einem Wege, den auch Böcklin in seinen Anfängen wandelte. Dagegen bedeuten Schirmers Landschaften geradezu einen Rückschritt zum willkürlich Komponierten (Fig. 212). J. W. Schirmer (1807—1863) ging wieder zur heroischen Landschaft über, meist mit biblischer Staffage, wobei er sich immer mehr von der Natur entfernte. Dagegen konnte Lessing, der 1859 als Direktor an die Karlsruher Akademie kam, der jüngeren Generation als Führer zu realistischer Kunst gelten, denn in der Tat war er unter seinen Zeitgenossen am weitesten gegangen in ehrlicher Arbeit vor der Natur. Jedenfalls tun wir Unrecht, wenn wir diesem ernsten und ganz deutschen Künstler unser Interesse versagen, weil seine Reformationsbilder uns nicht



Fig. 213. J. P. Hasenclever: Die Weinprobe.

mehr so tief bewegen, wie die protestantische Welt jener Zeit. Auch er war einer der heute so beliebten „Vorläufer und Bahnbrecher“, und wer die überaus gewissenhaft gearbeiteten Studienköpfe zu seinen Gemälden oder seine späteren Landschaften betrachtet, wird ihn als solchen ehren müssen.

Die Düsseldorfer malten die Welt, wie sie sich in der Phantasie der Dichter und Gelehrten darstellte. Man war daran so gewöhnt, daß man auch die eigene Umgebung nur dann der Wiedergabe würdig fand, wenn sie sich zu einer Geschichte, einem Gedicht oder doch wenigstens zu einer Anekdote formen ließ. In diesem Falle durfte man sogar Menschen mit Frack und Zylinder oder im Biedermeierrocke malen, wenn sie etwa, wie bei Peter Hasenclevers „Weinprobe“, sich ordentlich um ein Faß gruppierten und dabei so urkomische und ausdrucksvolle Gesichter schnitten, als wollten sie einem Taubstummen durch Mimik ihre Meinung zu erkennen geben (Fig. 213). So malte Johann Peter Hasenclever (1810—1853) die Insassen von Weinstuben und Lesezimmern oder Küfermeister und andere trinkbare Leute. Uns erscheinen seine Bilder mit ihren pechschwarzen Schatten und unangenehmen Farben

als grobe Karikaturen. Aber andere sind weniger kritisch. Die auf gründlichen eigenen Versuchen beruhende Schilderung der Weintrinker sichert ihm im Rheinlande und weit darüber hinaus die Teilnahme aller derer, die ein gutes Tröpfchen lieben. So kommt es, daß das harte Urteil der neueren Kunstkritik auch heute noch Hasenclevers Berühmtheit in Düsseldorf nicht zerstören konnte. Wagte es doch der Rheinische Kunstverein, im Jahre 1900 nochmals einen Kupferstich nach der „Weinprobe" den „Kunstliebhabern" als Prämienblatt anzubieten. Was hilft es also, wenn man klagt, Hasenclevers Witze seien plump und geschmacklos, seine



Fig. 214. A. Schrödter: Don Quixote. Berlin, Nationalgalerie.

Menschen Grimassenschneider. Sein Ruhm strahlt ungemindert bei den „Kunstliebhabern" im Rheinland und in Westfalen, und wehe dem, der daran zu rütteln versucht. Mehr echten Humor bewies jedenfalls Adolf Schrödter (1805—1875) in seinen „Trauernden Lohgerbern", einer Verhöhnung der lamentablen Düsseldorfer Historienmalerei, oder in seinen Don Quixote-Szenen, die das romantische Rittertum verspotten (Fig. 214). Schrödter hatte überhaupt viel künstlerischen Takt. Er war einer der wenigen, die als Illustratoren und ornamentale Zeichner nicht verkleinerte Fresken lieferten, sondern wirklichen Buchschmuck. Auch malte er nette und koloristisch erfreuende Aquarelle, z. B. „Die vier Jahreszeiten" (Karlsruher Galerie).

So schmuggelte Schrödter in die Düsseldorfer Kunst Darstellungen moderner Menschen

und Kostüme ein unter dem Vorwand, sie zu karikieren. Andere schilderten Bürger und Bauern in betrübten Lebensumständen, wenn möglich in einer jener Volkstrachten, die noch im Schwarzwald, in Hessen oder an den deutschen Küsten damals erhalten waren. Jakob Becker (1814—1876) malt Dorftragödien aus dem Westerwald, Karl Wilhelm Hübner (1814—1879) soziale Tendenzbilder, in denen er für die Volksrechte eintritt. Rudolf Jordan (1810—1887) neigt mehr zur Komik. Seit er mit seinem „Heiratsantrag auf Helgoland (1834)“ Erfolg gehabt, bringt er die friesischen Kostümbilder in Düsseldorf in Mode, worin ihm der Norweger A. Tidemand (1814—1876) und viele andere nachfolgen. C. Gurlitt hat darauf hingewiesen, daß dieses ganze Genre durch englische Stahlstiche dauernd angeregt wird; nur pflegen unsere Düsseldorfer ihre Bilder etwas niedlicher auszuputzen, alles so neu und rosig zu malen, als käme es aus der Spielzeugschachtel. Die Bauernburschen sehen aus wie der verkleidete junge Goethe, die Dirnen wie Geheimratstöchter auf dem Kostümball.

Alle gesunden Züge dieser Düsseldorfer Romantik und alle Vorzüge des Lessingschen Realismus vereinen sich in Alfred Rethel (1816—1859, Fig. 215). Aber dieses Genie läßt sich doch nicht in die engen Grenzen der Düsseldorfer Schule zwängen. Er gehört der deutschen Gesamtkunst an. Durch ihn vollzieht sich jene Wiedergeburt, nach der alle deutschen Klassizisten und Romantiker gestrebt hatten. Sie alle wollten die Natur im höchsten Sinne veredeln und mit deutschem Geiste durchdringen um so etwas Neues, Gewaltiges, einer großen Nation Würdiges zu geben. Aber die einen hatten sich in Knechtschaft gedemütigt vor dem, was ihnen nur Vorbild und Anregung hätte sein sollen, hatten fremde Kunst kopiert, statt aus dem Eigenen zu schaffen. Die anderen hatte der Wunsch, monumental und von allem Zufälligen frei die Natur darzustellen, allzuweit von der Wirklichkeit entfernt, statt gesteigerter Wirklichkeit schematische Symbole schaffen lassen. Und überdies war ihnen allen die Fähigkeit, farbig zu empfinden, auch die Farbe in großer Form zu stilisieren, ganz abgegangen. Nur einer verstand es damals in Düsseldorf, alle idealen Forderungen zu erfüllen, ohne mit der Realität in Konflikt zu kommen, Alfred Rethel. Er wußte aus sorglichem Naturstudium heraus einen eigenen monumentalen Stil nicht nur als Zeichner, sondern auch als Maler auszubilden. Er kannte Raffael, Dürer und die Antike und blieb doch ein Freier, ein urdeutsch Schaffender. Das empfand schon 1841 vor seinen Entwürfen der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, als er begeistert schrieb: „Das ist es ja, das ist ja der Weg, den der deutsche Stil einschlagen muß, wenn er rein, wenn er klassisch und doch nicht unwahr schön sein soll. Das ist jene richtige Beimischung eines Zuges von Albrecht Dürer zu der plastisch geschwungenen Linie, die wir an der Antike, an Lionardo, Raffael und Michelangelo gelernt haben. Hier hat ja einer mit starker Hand die Gegensätze gebunden, welche zu verschmelzen die Aufgabe unserer einheimischen Kunst ist — der reine Formenadel der klassisch fühlenden Italiener, ohne die Art von Idealität, die uns zu allgemein, zu generell ist, die strenge, ja eckige Individualisierung Dürers in rechtem, gedämpftem Maße, ohne Ecken und Brüche. Alles groß und historisch und doch schlicht, voll gesunder und naiver Herbe, unangesteckt von jenem Zuge des Gesehenseinwollens, den die Franzosen und das Theater in unserer Kunst eingeführt haben.“ Und so wird heute immer mehr uns bewußt, daß eigentlich Rethel der große Erfüller dessen ist, was die deutsche Kunst der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angestrebt hat, daß es über ihn hinaus einen Weg nicht gibt, daß er ein Gipfelpunkt ist, daß er, die anderen hoch überragend, in seiner einsamen Größe erst von uns, den Zurückschauenden voll verstanden werden kann. Eine groß angelegte Natur, ideenreich und doch natürlich, voller Wahrheitsliebe, ganz modern in seinem Feingefühl für intime Zeichnung

und ruhige Farbe, geht er sicher den Weg des Malers, dem Dichter und Historiker wohl Anregung bieten, der aber seine Ziele niemals mit denen jener verwechselt.

Am 15. Mai 1816 ist er auf Haus Diepenbend bei Aachen geboren, als Sohn eines ehemaligen Beamten, späteren Fabrikanten. Schon 1813, am Tage des Einzugs der Kaiserin Marie Luise von Frankreich, hatte ein Cyklon Vater Rethels Besitz vernichtet. Er verarmte, mußte später Aachen verlassen und starb 1839, dem Sohne Alfred nichts als die Sorge um Mutter und Geschwister hinterlassend. Ein frühreifes Kind, hatte Rethel schon in zartester Jugend mit Sicherheit die einfachen Ereignisse seines Kinderlebens und die Erinnerungen, die ihm nach Betrachtung von Kupferstichen und dergleichen blieben, in Zeichnungen festgehalten, die von ungemeinem Beobachtungsvermögen zeugen. Sein Lehrer Bastiné sorgte dafür, daß dem Direktor Wilhelm Schadow diese zu Gesicht kamen, wodurch 1829 der Eintritt in die Vorschulklasse der Düsseldorfer Akademie ermöglicht wurde. Vom ersten Tage an erregt hier der Dreizehnjährige Bewunderung. Der hübsche, lebhafte Knabe, weit über seine Jahre hinaus gereift, wirft sich mit unermüdlichem Eifer auf das Komponieren und konnte schon 1832, als Sechzehnjähriger, sein erstes Ölgemälde ausstellen. Vom Kunstverein angekauft, gelangte es schließlich durch Ravené in die Berliner Nationalgalerie. Es war ein Glück wohl für Rethel, daß er in die Düsseldorfer Schule kam, in der zwar das Rührselige und Schwärmerische übermäßig kultiviert wurde, aber doch ernstlich studiert und nach Kräften auch gemalt wurde. Jene Rührseligkeit hat niemals Rethels gesunder Natur Schaden getan. Selbst sein Erstlingswerk, der heilige Bonifatius, ist von höchster Einfachheit und natürlicher Würde bei aller Unvollkommenheit der Form. In den folgenden Jahren behandelt er das Bonifatiusthema noch in mehreren Entwürfen und in zwei größeren Bildern. Die Predigt des Apostels unter den Germanen (1835, Aachen, Städt. Suermondt-Museum, Fig. 216) zeigt ihn ringend mit der Aufgabe, aus Einzelfiguren Gruppen zu schaffen. Die Darstellung des Heiligen Bonifatius, der aus der gestürzten Wodanseiche eine Kapelle erbaut (1836, Sammlung v. Spiegel-Halberstadt), zeigt ihn bereits als Beherrscher der räumlichen Darstellung; die Gruppen sind gegliedert, voneinander gesondert und weit in die Tiefe hineinkomponiert. Auf die malerische Gestaltung hat offenbar K. F. Lessing Einfluß gehabt, dessen realistische Art in vielen Einzelheiten wiederklingt.



Fig. 215. Alfred Rethel.

Nebenher gehen, wie bei allen diesen jungen Düsseldorfern, eine Menge von Bildentwürfen, in denen der Knabe, der kaum sicher zeichnen konnte und selbst noch nichts durchlebt hatte, mit kühner Hand die gewaltigsten Helden und die größten Taten der Weltgeschichte und Dichtung zu gestalten versuchte. Aber Rethels besondere Begabung zeigt sich



Fig. 216. A. Rethel: Predigt des Bonifatius. Aachen, Städt. Suermondt-Museum.

darin, daß er nicht wie die anderen so leicht das dichterisch Bedeutsame mit dem malerisch Darstellbaren verwechselt. Er war eben der geborene Maler, mit dem sicheren Instinkt für das Erreichbare und Notwendige, der nichts vom Dichter sich vorempfinden ließ, sondern alles aus eigenem Gefühl schuf. Das zeigt die 1834 entstandene Zeichnung zur „Schlacht bei Sempach", mit ihren in stiller Andacht sich sammelnden kraftvollen Bauernscharen, die auf den Bergeshöhen im Gebete knien, ehe sie hinabstürmen ins Tal gegen die eisenstarrende Wand der Ritterschaft (Fig. 217). In dem Entwurf zum „Tod Arnolds von Winkelried" wird die Wut und Aufregung des Kampfes, das ungeheuere Dreinstürmen der Schweizer Bauern in wenigen Gestalten so wuchtig geschildert, daß Rethel des Cornelius' Nibelungenentwürfe, die ihm vielleicht dabei vorschwebten, übertrifft. In den Kompositionen jener Düsseldorfer Zeit wirkten vor allem Dürer und die Meister der deutschen Renaissance auf ihn. Doch ahmt er weniger ihre Härten und Absonderlichkeiten, als ihre Kraft und Wahrheit nach. Trotz der Größe und des Ernstes seiner Werke bleibt er ein heiterer frohlebiger junger Bursche, der mit schöner Stimme zur Guitarre Volkslieder singt, mit unvergleichlichem Feuer dramatisch und lebendig zu erzählen weiß, der auf seiner Rheinreise (1833) von den starken Eindrücken der herrlichen Natur schwärmt und übrigens, wie alle Jugend dieser Zeit, schwarz-rot-golden sich begeistert. Durch eine Reise nach München 1835 geht ihm zuerst die volle Schönheit alter deutscher Städte, wie Nürnberg, auf. Dann pocht ihm, wie er schreibt, das Herz zum Zerspringen beim Ausblick auf die Alpen. Er schwärmt von senkrechten Wänden, ungeheuren Felsen und Klippen, nimmt mit künstlerischem Behagen den ganzen Reichtum von Natur und Kunst in seiner jungen Feuerseele auf. Von moderner Kunst ist es vor allem Cornelius mit seinem „Jüngsten Gericht" und daneben Kaulbach (!) mit seinem „Narrenhaus", die ihm maßgebend erscheinen.

Die Eindrücke seiner Rheinfahrt legt er nieder in den Illustrationen znm „Rheinischen Sagenkreis“ von Stolterfoth (1835), feinen, sehr sicher gezeichneten Konturblättern, sowie in einer Fülle von Skizzen, die in seinen Mappen zurückblieben, wie er denn niemals gerne sich von einem eigenen Entwurf trennte und bei Bestellungen ihn lieber noch einmal kopierte, um nicht das Original dem Auftraggeber zu überlassen. Ein wohlberechtigtes Selbstbewußtsein lebte in ihm, wie es dem eigen sein muß, der zielsicher eigene Bahnen wandelt im Glauben an die Heiligkeit und Erhabenheit seines Berufes. Und Rethel gehörte zu den wenigen, die wirklich so hoch von sich und ihrer Kunst denken durften.

Mit jenem Ölbilde, dem „Kapellenbau des Bonifatius“ von 1836, hatte er Zeugnis von seiner Herrschaft über das Technische der Kunst abgelegt. Er mochte fühlen, daß Düsseldorf ihm nichts neues mehr bieten konnte. Zugleich brach unter den Rheinländern ein Aufstand gegen den aus Berlin zugewanderten „preußischen“ Schadow aus, wobei Rethel der Rädelsführer war. Man plante eine Sezession und Rethel entschloß sich nach mannigfacher Überlegung Ende 1836 nach Frankfurt a. M. zu ziehen, um dort unter Veits Leitung weiter zu arbeiten. Veit war ja unter den Nazarenern einer der lebensvollsten, vor allem mit malerischem Empfinden begabt. Das zog Rethel an, der die ins kleinlich Realistische gehende Schulmeisterei Schadows satt hatte. Ein glücklicher Verkehr unter Gleiches erstrebenden Künstlern und Kunstfreunden, wie Passavant, Steinle, später Schwind und anderen, gab ihm in Frankfurt reiche Anregung. Es herrschte ein idealer Wetteifer, dem die liebenswürdige Persönlichkeit Veits Richtung und Leitung gab. Eine ganze Anzahl von Düsseldorfer Entwürfen wurde hervorgesucht und eifrig gemalt. 1837 stellt Rethel das Bild „Nemesis, einen Mörder verfolgend“ aus, ein Entwurf, zu dem er durch eine Beethovensche Sonate



Fig. 217. A. Rethel: Gebet vor der Schlacht bei Sempach. Zeichnung.

angeregt war, vielleicht auch durch Prud'hons bekanntes Bild. Hier zuerst tritt etwas von jener düsteren Stimmung hervor, die allmählich immer mehr in ihm emporwachsen sollte. Ergreifend ist der Gegensatz zwischen dem in Todesangst durch die stille Nacht hinjagenden Mörder und der feierlichen, vom Mondlicht weich beleuchteten Gestalt der rächenden Göttin. Wie sehr die Zeitgenossen das edle Pathos des Bildes ergriff bezeugt die Sage, es habe einen falschen Richter in den Tod getrieben. Kleinere Arbeiten, wie die Darstellung des „Kaiser Max an der Martinswand“, des „Heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt“, „Daniel in der Löwengrube“ (1838, Städelsches Museum) zeigen ihn in ernstem Ringen, im Streben nach Ausbildung seines Kolorits. Der „Daniel in der Löwengrube“ z. B. ist außerordentlich geschmackvoll in der Farbenwahl, wenn auch echt düsseldorfisch in der Seelenruhe, mit der der Prophet inmitten des Löwenzwingers in schöner Pose steht. 1838 arbeitet er an einer „Auffindung der Leiche Gustav Adolfs bei Lützen“ (Stuttgart, Galerie), die durch ihre malerische Anlage Rethel als einen Vorläufer der späteren Piloty-Bestrebungen erscheinen läßt. Da müht er sich redlich, die Doppelwirkung des gedämpften Mondlichtes und der Fackelbeleuchtung wiederzugeben. Wir wissen aus Rethels Briefen, wie oft er gerade dies Bild von neuem übermalt hat, wie schwer ihm die Erreichung des malerischen Effektes geworden ist. Rethel nimmt niemals etwas leicht. Hier aber war er sich selbst ein besonders strenger Richter. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn des Realismus im Lessingschen Sinne tat er in einem Bilde, das seitens der Stadt Frankfurt bei ihm bestellt war. Für den Magistrat malte er 1840 die „Aussöhnung Kaiser Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich“, die einer Version nach vor dem Saalhof zu Frankfurt stattgefunden haben sollte. Das leider heute fast unzugängliche Bild verdient vollste Beachtung (Fig. 218). Stark und gewaltig, wie im Zorne, fährt der Kaiser den gedemütigten Bruder an, der in die Knie sinkend scheu zu ihm aufblickt. Das ist keine jener üblichen sentimentalen Rührszenen, bei der sich Versöhnte wehmütig in den Armen liegen, sondern ein gewaltiges Seelengemälde. Die Wirkung wird bedingt durch die schwere, fast düstere Färbung, die in ihrer kraftvollen Art weit über die zarten Bonifatiusbilder hinausgewachsen ist. Merkwürdig, wie in allem der Künstler seiner Zeit vorauseilte. Die Farbe fand man damals zu stark, zu dunkel, man wollte keine Stimmung, sondern Schönheit. Die Auffassung fand man zu anekdotisch, weil sie lebenswahr und dramatisch war, nicht von jener verklärten „idealen“ Unwirklichkeit der späten Nazarener. Fast gleichzeitig entstand „Der Mönch am Sarge Heinrichs IV.“, eine Farbenskizze von todestrauriger Stimmung. Auf einsam verschneiter Insel in der Maas liegt der vierte Heinrich aufgebahrt vor den Pforten der Kirche, die dem Verbannten auch im Tode verschlossen bleiben. Einsam betet dort nur ein Mönch, der mit seiner braunen Kutte in den düsteren landschaftlichen Rahmen fein hineingestimmt ist. Zwischen 1839 und 1843 malte er auch für den Kaisersaal im Römer zu Frankfurt a. M. vier deutsche Kaiser. Unter all den Puppengestalten, die eng aneinander gepreßt, ohne jede dekorative Wirkung an der Wand dieses kleinen Saales sich drängen und die zumeist durch die Geistlosigkeit der Auffassung, die Willkür im Kostüm und die flaue oder allzubunte Farbe uns verletzen, sind neben Lessings Darstellungen die Alfred Rethels allein genießbar. Wie er die reckenhafte Gestalt Kaiser Maximilians, des letzten Ritters, frisch und lebensfroh der düsteren Gestalt Karls V. gegenüberstellt, der mit argwöhnisch lauerndem Blick und lebensunlustigen Zügen hinausschaut und neben dem goldglänzenden Maximilian höchst zurückhaltend in schwarzbraun und Gold gestimmt ist! Mit welchem koloristischen Empfinden hat er dann in Philipp von Schwaben das Grün des Kostüms gegen den mattroten Vor-

hang gesetzt! Die etwas ausdruckslose Gestalt Maximilian II. ist ganz auf seinen Silberton gestimmt, wobei nicht zu vergessen ist, daß zu jener Zeit solche koloristische Feinheiten eigentlich ein unerlaubter Luxus waren. Wie ein Rückfall in die biblische Idealmalerei erscheint dagegen die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels" (1843, Leipzig, Museum), als sei sie weniger aus zwingendem malerischen Bedürfnis als aus Reflexion



Fig. 218. A. Rethel: Kaiser Otto und sein Bruder Heinrich. Frankfurt a. M., Römer.

entstanden. Und doch ist sie trotz aller Anklänge an Raffaels Teppichentwürfe offenbar in dem Bestreben gemalt, der Leuchtkraft des Tizian und Rubens nachzueifern. Denn damals hatte Rethel auf einer Reise durch Sachsen und Franken (1842) neben Raffaels „Sixtinischer Madonna" auch Tizians Meisterwerke bewundern gelernt, und voll Entzücken berichtet er in einem Briefe über die wunderbare Farbe venetianischer Gemälde. In seiner immer scharf zugespitzten Ausdrucksweise schreibt er: „Ich wollte den stillfrommen und duldenden Tränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige

Silhouette der Figur sei der Abdruck eines recht christlichen, demütigen Künstlergemüts, die Anbetung der Könige von Paolo Veronese vorführen. Wenn dieses Hurrah, dieser Triumph der Farbe das Blut nicht in ihre blaugewordenen Finger zurückführen würde, dann sollte man sie dörren und als kopflose Fastenfische einem Dominikanerkloster zuschicken." Wenn er dann bei Tizian die Kühnheit der Farbenzusammenstellung rühmt, die Pinselführung, die sich nach der Form richtet, aber ohne System überall sich gehen läßt, erfüllt von dem glühenden Verlangen, das Seelenbild treu auf die Leinwand zu bekommen, so wenden sich all diese Aussprüche wohl in erster Linie gegen die Nazarener und die Düsseldorfer Schadowverehrer mit ihrer weichlichen Gottseligkeit und ihrer schamhaften Zurückhaltung in der Farbe. Ihn dagegen zieht das Starke und Glänzende an.

In diesem realistischen Streben geht Rethel neben K. F. Lessing seiner Zeit voran, und als Kolorist ist er noch erfolgreicher. Aber vor allem gewann er damit eine gesunde Basis für seine großen historischen Zyklen, die nicht den Einzelfall getreu wiedergeben, sondern das Schicksal eines Helden in gesteigerter, idealer Form schildern wollten. Auf Grund dieser realistischen Studien erwuchs seine deutsche Monumentalkunst. Als Vorübung dazu dienen ihm fleißige Übungen im Komponieren. Die kleine Frankfurter Künstlerschar vereinigt sich zu einem Klub, der alle 14 Tage nach einem gegebenen Thema Entwürfe einreicht. Die erste reife Frucht dieser Bestrebungen ist der „Hannibalszug" (1842—1844).

Der äußere Anlaß zu diesem Meisterwerk war freilich ein ganz prosaischer Schnupfen, der Rethel vom Atelier fernhielt, und ihm zu Hause Muße gab zum Komponieren. Durch einen Freund, Dr. Hechtel, war er mit der Lektüre des Livius im Originaltext befaßt worden. Sein Künstlerauge ergriff schnell den großartigen Kontrast zwischen der wilden, urwüchsigen Alpennatur und der Menschenschar, die unter Hannibals Führung ihr in Kämpfen und Gefahren trotzt. Es erfaßt den Gegensatz zwischen vereisten Gletschern und den Männern der numidischen Landschaft mit ihren Araberrossen und Elefanten. Nicht wie sonst bei Historienbildern ist es die historische Bedeutung des Vorganges, die zur Gestaltung drängt, sondern die Folge malerischer Effekte und der dramatische Gehalt der Erzählung, die er in sechs Akten mit steter Steigerung vorführt. Es scheint etwas hinein zu klingen von jener poetischen Erregung, mit der Rethel als Jüngling zuerst einen Blick in die Alpenwelt getan hatte, deren erhabene Schauer mit solcher Staffage doppelt großartig wiederklingen. Geheimnisvoll beginnt die Einleitung. An der Muräne des abgeschmolzenen Gletschers rasten Bergbewohner und die Jungen staunen, weil das geschmolzene Eis riesige Tierschädel und einen schön geformten antiken Sturmbock sichtbar macht. Das weckt in den begleitenden Alten die Erinnerung. Sie berichten von jenem Zuge, der wie ein wunderbares Märchen noch in ihrem Gedächtnis haften mag, von jenem Übergang des Hannibalheeres über die Druentia. Durch wildes Bergwasser, das Steine und Baumstämme mit sich wälzte, mußte das Heer hindurchwaten. Aus der Ferne, in Wolken gehüllt, blickt als finster zürnender Riese der Berggreis auf die fremden Eindringlinge. Dann müssen sie sich hindurchwinden durch die engen Klüfte, während auf die mühsam Emporklimmenden Steine, Felsblöcke und Bäume herabsausen, unsichtbare Feinde ihnen die Schilde mit Pfeilen spicken, daß die Pferde scheuen und die Männer stürzen. In wildem Sprunge über gähnende Klüfte entfliehen die Älpler den Verfolgern. So zieht das erschöpfte Heer hinauf in die Regionen des ewigen Eises, hinweg über endlose Gletscherflächen. In diesen Höhen droht nicht mehr die Rachsucht der wilden Alpenbewohner. Weit unten blieb alles Menschenleben. Aber schlimmer noch



Fig. 219. A. Rethel: Hannibalszug. Holzschnitt.

ist der Kampf gegen die rauhe Natur, gegen den eisigen Frost, gegen die Glätte des Weges. Durch phantastische Eiszacken und Eistore hindurch sieht man die schwerfälligen Gestalten der Elefanten, sieht man Männer, die auf Bahren die Leichen erschlagener Führer mit sich führen, sieht man halberfrorene Neger in dumpfer Gleichgültigkeit kauern (Fig. 219). Dort vorne haben sich die Männer dem Eise anvertraut, das eine Brücke zu schlagen schien über die gähnende Tiefe. Sie brach zusammen unter ihren Tritten. Zwischen den stürzenden Blöcken erkennt man nur noch die angstvoll herauskrallenden Hände und das nachsinkende Gewand der Abstürzenden. Und dann blicken wir in eine Klamm, eine Gebirgsschlucht unter dem Gletscher, in die sie hinabstürzten mit dem brechenden Eise. Männer, Rosse, Elefanten in wildem Gewirr, die einen aufgespießt auf zersplitterte Bäume, die anderen hingestreckt mit gebrochenen Gliedern, überdeckt von den Trümmern des Eises, umkreist von Wölfen und Geiern, die der Beute harren. Ein schreckenvolles Tal des Todes, ein offenes Grab, in dem, fern aller Menschenhilfe, die Afrikaner elend vergehen müssen. Mit dieser schauerlichen Todesphantasie hat Rethel in höchster Steigerung, doch ohne Übertreibung, alle Schrecken der Hochgebirgswanderung gezeigt, um dann im Schlußbilde die Erlösung zu verkünden. Auf eine Felsplatte sind die nubischen Trompeter hinausgetreten, und aus ihren phantastisch geformten Hörnern schallen Jubelfanfaren. Hoch auf ragendem Fels steht Hannibal, den Siegeslorbeer über dem Eisenhelm, und mit Stolz weist er hin auf das weit sich öffnende Tal, auf die wogenden Wellen der italischen Voralpenseen, auf die in anmutigem Schwunge sich ausbreitenden Hügel. Mit glückseligem Staunen genießen die Geretteten den Wonneblick in das gelobte italische Land ihrer Sehnsucht. Aus der Tiefe drängt in Hast die Mannschaft empor zum Licht, zum Ausblick. Beendet ist das Leid, siegverkündend flattern vor ihnen die Adler zur Tiefe.

Man muß in Rethels Original-Entwürfen diese gewaltige Schilderung des Hannibalzuges betrachten. Echt germanisch grauenvoll hat er den Leidenszug geschildert, der ein halbes Heer vernichtete. Aber den Zeitgenossen schien hier des Grauens zu viel. Von allen Seiten begegnete Rethel dem Vorwurf, daß er statt stiller abgeklärter Kunst wilde Phantasie gegeben. Rethel selbst wurde unsicher. Da legt er in merkwürdiger Bescheidenheit vor seiner Abreise nach Rom Wilhelm von Kaulbach die Entwürfe zur Begutachtung vor, der in einem erhaltenen Briefe sich im ganzen recht gnädig über das Werk äußerte. Nur die Hannibalsfigur tadelt er und wünscht ihr eine andere, mehr schauspielermäßige Wendung zu geben. Rethel hat dieser Einwurf weit tiefer ergriffen, als wohl Kaulbach selbst annahm. In den letzten Stadien seiner Krankheit quälte ihn dieser Gedanke so, daß er damals mit schon irrer Hand die Hannibalsfigur 1853 nochmals überarbeitet und fast unkenntlich macht. Merkwürdig, wie Kaulbach hier von Rethel willig als Überlegener anerkannt wird, obwohl er doch so tief unter ihm stand. Das ist bezeichnend für Rethels edlen Charakter, für sein absolut ideales Streben, wie er immer dankbar aller derer gedenkt, die ihm irgendwie auf seinem Künstlerwege genutzt, wie er immer willig sich unterordnet, wo er höhere Einsicht vermutet.

Auf den Hannibalszug folgte ein zweiter geschichtlicher Zyklus, die Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Aachener Rathaus. Doch ehe Rethel an dies Hauptwerk seines Lebens herantrat, fühlte er das Bedürfnis in Italien von Angesicht zu Angesicht die Werke der großen Freskomaler zu prüfen, denen er doch nachstreben wollte. 1844 trifft er in Rom ein, begeistert vor allem von Raffaels vatikanischen Fresken. Aber diesen sah er nicht das Sanfte und Zarte, sondern das Große und Malerische ab, für das die Präraffaeliten absichtlich die Augen verschlossen. Ganz erstaunt ist er über die Farbenwirkung der Stanzen, die genau dem entsprachen, was er bereits für sich als mustergültig erkannt hatte. Er gab sich keine Mühe, mit dem römischen Künstlerkreis, dessen kleinliche Eifersüchtelei und deren geldspekulierende Kunstweise ihn abstießen, in Berührung zu kommen. Er schwelgt in den Stanzen, weilt andächtig in den weihevoll schlichten Räumen alter christlicher Basiliken, fühlt sich abgestoßen von dem barocken Glanz in St. Peter, schwärmt in der herrlichen römischen Landschaft. Für die Nikolaikirche zu Frankfurt malt er in dieser Zeit ein Andachtsbild „Die Auferstehung Christi“ auf Grund eines älteren Entwurfes, ohne dem Gegenstand etwas Neues abzugewinnen.

So bereitet er sich vor für die Ausführung der Freskogemälde in Aachen. Das ehrwürdige, auf den Fundamenten der karolingischen Pfalz stehende Rathaus sollte wieder hergestellt und der große Saal mit Fresken aus Karls des Großen Geschichte ausgemalt werden. In einer ausgeschriebenen Konkurrenz 1840 übertrafen Rethels Entwürfe die der Mitbewerber soweit, daß ihm einstimmig der erste Preis erteilt wurde. Das Glücksgefühl dieses Sieges wurde freilich gemindert durch die andauernden Streitigkeiten in Aachen wegen der Saalgestaltung. Endlich 1846 geht Rethel voller Ungeduld nach Berlin, wo er mit den höchsten Ehren von allen Seiten aufgenommen wird und ganz trunken ist von diesem ungeahnten, ehrenvollen Empfang, begeistert von der Liebenswürdigkeit, mit der König Friedrich Wilhelm IV. seine Entwürfe prüft. Überdies erreichte er, daß auf königlichen Befehl die Ausmalung 1846 begann.

Rethel eröffnete sie mit jener Szene, die Kaiser Otto III. darstellt, der die Gruft Karls des Großen öffnen läßt und herabsteigt, um den gewaltigen Vorgänger auf dem Kaiserthrone zu verehren (Fig. 220). Wunderbar hat er es verstanden, das Schauerliche und

Unheimliche dieses Grabbesuches zu schildern. Die Quadern des Gewölbes sind herabgestürzt, Dämmerlicht glimmt im Raume, Fackelschein irrt über die Wände. Erschüttert sinkt Kaiser Otto in die Kniee, als er vor sich den alten, sagenhaften Recken erblickt, der starr, groß, mumienhaft und im Fackelscheine fast wie lebend auf dem Throne sitzt, die Füße auf dem



Fig. 220. A. Rethel: Kaiser Otto in der Gruft Karls des Großen. Entwurf zum Fresko. Aachen, Rathaus.

bekannten Proserpinasarkophag, der noch heute im Münster erhalten ist. Ein Schleier verhüllt das Antlitz des Kaisers Karl. Lang wallt der Bart, die Hände halten Szepter und Reichsapfel über dem aufgeschlagenen Buche. Es ist eine eigene Mischung byzantinisch starrer Größe mit lebendiger Wahrheit, etwas Geisterhaftes und Überwältigendes. Die

einst lebhafte Farbe ist heute etwas stumpf und grau geworden und versinnlicht um so besser die Grabstimmung. Wie sehr Rethel in Karls des Großen Gestalt steinerne Majestät hat verkörpern wollen, sehen wir aus dem prachtvollen Studienkopf, der neben zahlreichen Vorarbeiten erhalten ist. Wie sorgfältig er die Arbeit vorbereitete, lehrt uns die Menge von Zeichnungen, Pastellen und Ölskizzen z. B. im Aachener städtischen Suermondt-Museum (Fig. 221 und Tafel VIII).



Fig. 221. A. Rethel: Studie zum Fresko Kaiser Otto in der Gruft Karls des Großen. Zeichnung. Aachen, Städtisches Suermondt-Museum.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1904.

Bei dem Sturz der Irminsäule imponiert uns die Reckengestalt des Königs, der so ungesucht im Bilde dominiert, und mit soviel Würde und Anstand, das Reichsbanner in Händen, vor den demütig sich beugenden Feinden steht, umrauscht von deutschem Walde. Und dann in der Maurenschlacht bei Cordova das wildeste Getümmel des Kampfes, höchstes Leben. Gewaltig sprengt Kaiser Karl heran, im Sturme hinter ihm die Ritterschar. Das Vernichtende dieses mächtigen Kavallerieangriffes wirkt erschütternd. Den ersten Preis aber darf man wohl dem „Einzug in Pavia“ geben. Die stolze Longobardenstadt

Tafel VIII.



Alfred Rethel. Kopf Otto III.

Farbenstudie zu den Fresken des Rathauses in Aachen
im Besitz des Suermondt-Museums in Aachen.

[illegible] Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 312. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG

[illegible] etwas stumpf und grau geworden und versinnlicht um so [illegible] [illegible] Rethel in Karls des Großen Gestalt steinerne Majestät [illegible] [illegible] wir aus dem prachtvollen Studienkopf, der neben zahlreichen [illegible] [illegible] sorgfältig er die Arbeit vorbereitete, lehrt uns die Menge von [illegible]ellen [illegible] Skizzen z. B. im Aachener städtischen Suermondt-Museum [illegible] Tafel VIII.



[illegible]: Studie zum Fresko Kaiser Otto in der Gruft Karls des Großen. Zeichnung. Aachen, Städtisches Suermondt-Museum.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1904.

[illegible] imponiert uns die Reckengestalt des Königs, [illegible] [illegible] mit soviel Würde und Anstand, das Reichsbanner [illegible] [illegible] beugenden [illegible]n steht, umrauscht von deutschem Walde. [illegible]acht bei Cor[illegible] wildeste Getümmel des Kampfes, [illegible] [illegible] Kaiser Kar[illegible] Sturme hinter ihm die [illegible] [illegible] mächtig[illegible] wirkt erschütternd. Den [illegible] [illegible] wohl [illegible] geben. Die stolze Longobarden[illegible]

Tafel VIII.



Alfred Rethel, Kopf Otto III.

Farbenstudie zu den Fresken des Rathauses in Aachen
im Besitz des Suermondt-Museums in Aachen.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd., S. 312. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.

liegt in Trümmern, durch das hochgewölbte Tor wallen die Fahnen der Sieger, und hinter ihnen, von dem hellen Tuche sich abhebend, reitet Kaiser Karl, das gezückte Schwert in der Rechten, die eiserne Longobardenkrone in der verhüllten Linken tragend. Drohend, ernst, gewaltig zieht er dahin auf dem schweren Rappen, fast unbewegt. Es liegt eine Würde und straffe Größe in dieser Gestalt, die unsagbar ist. Rethel selbst rühmt: „Der Kaiser ist mir recht zu einem nordisch deutschen siegenden Fürsten geworden.“ Man vergleiche die große Zahl von Einzugsbildern aus geschichtlichen und modernen Epochen, die verhältnismäßig bedeutungslose Gestalt der betreffenden Heerführer, das Kleinliche der sie umgebenden Menschenmassen, um zu fühlen, wie groß, wie stilvoll, wie monumental Rethel hier war, wie sorgfältig die Nebenfiguren untergeordnet sind, wie in aller Bewegung vornehme Ruhe herrscht. Keine Übertreibung in Nebendingen, in Kostümen oder Waffen, aber auch kein Versuch, antiken Faltenwurf den Gestalten aufzudrängen. Mit wenigen Figuren ist der Raum so gefüllt, daß wir das Gefühl der Bewegung großer Massen gewinnen. Zum nächsten Fresko, der „Taufe Wittekinds“, lag noch eine ausgeführte Farbenskizze Rethels vor. Trotz mancher Anklänge an Raffaels Bolsenamesse ist auch diese noch höchst eindrucksvoll, besonders der tiefzerknirschte Wittekind, Kaiser Karl, der knieend der heiligen Handlung beiwohnt, aber doch so feierlich, stolz und siegesbewußt erscheint, endlich auch die malerisch so wirkungsvolle Vordergrundsgruppe der knieenden Krieger mit dem Sachsenbanner. Die folgenden Wandgemälde wurden leider ohne Rethels Aufsicht von Kehren ausgeführt und fallen in Farbe, Zeichnung, ja selbst in der Komposition ab. Das ist um so merkwürdiger, als ein Vergleich zwischen Rethels ersten Entwürfen und den ausgeführten Bildern zeigt, daß in den Hauptzügen, ja bis in gewisse Einzelheiten hinein die Bilder schon in den Konkurrenzskizzen von 1840 definitiv feststanden. Nur wenig ändert er bei der Ausführung, aber das Wenige ist höchst entscheidend. Diese oder jene Figur etwas hervorzuheben, der oder jener Bewegung mehr Kraft zu geben, unruhige Gruppen ruhig zu gestalten, ihnen durch die Farbe Leben und räumliche Tiefe zu geben, das war Rethels Kunst, das war das Geheimnis, weshalb auch verhältnismäßig gleichgültige Motive doch majestätisch wirken. Er rundet den Kontur nicht, wie es damals üblich, bis zur Charakterlosigkeit ab, sondern läßt auch das scharf Umrissene, die harten Kontraste gelten (Fig. 222). Über dem Streben zum Typischen verliert er nicht die Individualität. So weiß er alles kontrastreicher in den gegebenen Raum einzuordnen, als die nach dem Gefälligen strebenden Nazarener. Er vergißt nicht den raumschmückenden Zweck des Bildes, die dekorative Wirkung der Farben. Statt Kaulbachs Vielfarbigkeit sucht er einfache Wirkung ohne koloristische Überladung;



Fig. 222. A. Rethel: Studienkopf zum Fresko „Taufe Wittekinds“. Zeichnung. Aachen, Städt. Suermondtmuseum. Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1904.

modelliert mit breiten derben Strichen die Form, aber stimmt alles zu einem einheitlichen gobelinartigen Ton, der stilvoll wirkt. Diese vollendete Darstellungskunst kommt leider den letzten drei Wandbildern nicht mehr zu gute. Hätte er sie noch selbst wenigstens in Farbenskizzen ausführen dürfen, er hätte wohl manches glücklich dabei vermieden, was uns heute abstößt. Bei der Kaiserkrönung durch Papst Leo wirkt das angebliche überraschende Aufsetzen der Krone für den geschichtlich Empfindenden lächerlich. Bei der Darstellung des Münsterbaues versteht man nicht recht, wie es denkbar sein soll, daß eine päpstliche Gesandtschaft bis nach Aachen auf den Bauplatz gelangt, ohne daß Karl der Große von ihrer Ankunft Kenntnis gehabt hätte und sie pflichtgemäß empfing. Auch die süßliche, rosige Farbe dieser beiden Wandbilder wirkt verletzend. Erst das letzte der Fresken, Karl der Große, der Ludwig dem Frommen die Krone abtritt, erhebt sich wieder zur alten Höhe. Die ragende Gestalt des Greises, der von den Dienern gestützt wehmütig Abschied zu nehmen scheint, die trauernden Gestalten seiner Getreuen, und vor ihnen in demütiger Haltung der Kaisersohn, der das Zeichen neuer Würde und neuer Last aufs Haupt sich drückt, das ist so einfach und überzeugend, so vornehm und schlicht in der Haltung, daß man völlig versöhnt noch einmal zurückblickt auf diese Folge monumentaler Szenen.

Rethel zeichnete die Kartons im Winter in Frankfurt, dann in Düsseldorf und in Dresden und benutzte den Sommer zur Ausführung der Freskoarbeit in Aachen. Die Vaterstadt wurde ihm allerdings in diesen Jahren kein lieber Aufenthalt. Die angestrengte Arbeit in den heißen Monaten, fern von allen geistig ihm Nahestehenden machte ihn nervös und empfindlich. Um so schwerer empfand es der ehrgeizige Mann, daß viele Mitbürger nicht nur kühl seinen Leistungen gegenüberstanden, sondern auch unfreundlich kritisierten. Der Ratssaal blieb auch während der Ausführung der Freskomalerei, um das kleine Eintrittsgeld dem Stadtsäckel nicht entgehen zu lassen, dem Publikum geöffnet. Die einfältigen und boshaften Bemerkungen mancher Passanten, die andere kühl gelassen hätten, erbitterten den nervösen Mann, reizten ihn oft zu Tränen und zu Zornesausbrüchen. Als er später nach Ausbruch seiner Krankheit die Ausführung der letzten vier Entwürfe seinem Gehilfen Kehren überlassen mußte, gefiel dessen weichliche und bunte Malweise den Aachenern dermaßen, daß man beschloß, die vier ersten, von Rethel ausgeführten Fresken durch Kehren übermalen zu lassen. Nur der energische Widerspruch Suermondts und einiger Düsseldorfer Künstler hinderte solche Barbarei. Kehren verzichtete schließlich selbst darauf, diesen schändlichen Auftrag auszuführen. Bei alledem konnte Rethel in seiner Vaterstadt nicht wieder heimisch werden und verlebte die Winter außerhalb. 1848/49 war er in Dresden, eifrig mit seinen Kartons beschäftigt und mit Entwürfen, wie „die Leiche Manfreds“, „der Fahnenträger“ u. s. w. Zugleich aber reifte in Erinnerung an die Schrecknisse des Jahres 1848 in ihm der große Plan zum Totentanz.

Rethels Stärke liegt ja weniger in der Darstellung des Zuständlichen, Ruhigen, als im Bewegten. Alles an ihm ringt nach Leidenschaft, nach dem Grausigen und Dämonischen. Stilles genügsames Dasein ist ihm versagt. Je wilder, je gewaltsamer es hergeht, um so mehr fühlt er sich künstlerisch angezogen. Und so mußte das Jahr 48 auf seine Phantasie gewaltig wirken. Als junger Maler war auch er einst schwarz-rot-goldener Demokrat gewesen. Nun war er längst ein überlegender, vornehm zurückhaltender Mann geworden, dem das Demagogentum jener Jahre widerlich erschien. Seine aristokratische Natur empörte sich gegen den roten Kommunismus. So entwarf er in wenigen Tagen jene gewaltige Anklage gegen die Volksverführer in sechs Zeichnungen



Fig. 223. A. Rethel: Der Tod als Volksredner, aus dem „Totentanz“. Zeichnung für den Holzschnitt.

unter dem Titel „Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848“, zu denen sein Freund Reinick die in ihrer Naivität so packenden Verse machte. Daß die Zeichnungen nicht durch die Dresdener Mairevolution von 1849 veranlaßt wurden geht schon daraus hervor, daß während derselben Rethel einen Teil der fertig gedruckten Blätter vor den Revolutionären verbergen mußte. Der alte Holbeinsche Gedanke vom Tod, der als Gerippe unvermutet und unerkannt die Menschen mitten aus der stärksten Lebensbetätigung ruft, wird hier mit den politischen Zeitereignissen verknüpft. Dramatisch schildert Rethel, wie der Tod von den Lastern gewappnet wird, wie er auf schwerem Klepper über die Landstraße gegen die friedliche Stadt herantrabt, wie er vor der Kneipe das Volk aufwiegelt, um endlich als ein fürchterlicher Beherrscher der Menge von der Tribüne herab sie zu tobender Begeisterung, zu roher Gewalttat zu entfesseln (Fig. 223). Auf der Barrikade steht er, frech und keck dem Feuer der Truppen Trotz bietend, und so löst er sein Versprechen ein, die betörten Massen frei und sich selbst gleich zu machen. Indem er sie zum Tode führt, macht er alle frei und gleich. Unvergeßlich aber ist jenes Schlußbild mit der brennenden Stadt im Hintergrund, da der Tod den Mantel abgeworfen hat und in nackter Wirklichkeit als unverhülltes Gerippe hohnlächelnd über die rauchende Barrikade hinzieht, während die Sterbenden zu spät erkennen, wem sie bis zum furchtbaren Ende gefolgt sind. Diese Bilder waren nicht ausgeklügelt, nicht mühsam erfunden, sie entsprachen einer tiefinnern, toternsten Stimmung, schrecklichen Erlebnissen, bitteren Erfahrungen. Aus den Tiefen einer aufgewühlten Phantasie, aus bitterster Satire sind sie geschaffen, und daher wirken sie so unmittelbar. Völlig überzeugend ist die Darstellung des lebendig gewordenen Skeletts, von einer Natürlichkeit der Bewegung und des Ausdrucks ohne Gleichen. Auflage um Auflage erschien von dem Werke, das die Fehler der Revolution geißelte und doch so hinreißend lebendig war, daß selbst die rotesten Demo-

kraten davon tief bewegt wurden, die Tendenz übersahen und nur die gewaltige künstlerische Tat empfanden. Mit Totentanzgedanken war Rethel schon zuvor umgegangen. 1847/48 hatte er jenes grausame Blatt geschaffen „Der Tod als Cholera", mit dem Schreckgespenst der Cholera auf dem Throne, umgeben von flüchtenden oder durch die Krankheit niedergeworfenen Maskierten. Denn auf einem Maskenballe zu Paris sollte die Seuche ja ausgebrochen sein (Fig. 224). 1851 zeichnet er als Kontraststück das feierliche, versöhnende Blatt „Der Tod als Freund". Er führt uns hinein in die Glockenstube hoch auf dem Turme, wo



Fig. 224. A. Rethel: Der Tod als Cholera. Zeichnung.

der Tod selber dem alten Glöckner das Seil aus der Hand genommen und ihm, dem Lebensmüden, in stiller Andacht das Sterbeglöcklein läutet. Leise als Erlöser naht er, der sonst als grausamer Verderber Gefürchtete. Kaum wagt man zu atmen vor diesem Bilde des Abendfriedens im Menschenleben und draußen in der Landschaft (Fig. 225). Auch diese Blätter sollten zu einem Zyklus ergänzt werden, was Entwürfe, wie „der Tod als Diener" und andere, beweisen. Aber ehe der Meister das Werk vollenden konnte, umfingen ihn selbst die Schatten des Todes, nicht des leiblichen, sondern des geistigen.

Noch einmal schien dem rastlos Umherschweifenden, in Arbeit sich Verzehrenden ein

stilles Glück beschieden zu sein. 1850 verlobt er sich in Dresden mit Marie Grahl, der lieblichen Tochter eines vermögenden Künstlers, und zwischen die ernsten Gedanken an seine Pflicht tönen nun die Hymnen auf die Geliebte. Aber harte Schicksalsschläge weckten ihn aus seinem Glückstraume. Unmittelbar nach der Hochzeit, Februar 1851, verfällt die junge Frau einem langwierigen Nervenfieber und gleichzeitig beginnt Rethels überarbeiteter Geist den Dienst zu versagen. Schon krank flüchtet er mit seiner wieder genesenen jungen Gattin nach Italien, von wo ihn der Schwiegervater mit Weib und Kind zurückholen muß, da er bereits die Herrschaft über sich verloren hatte. Noch in diesen

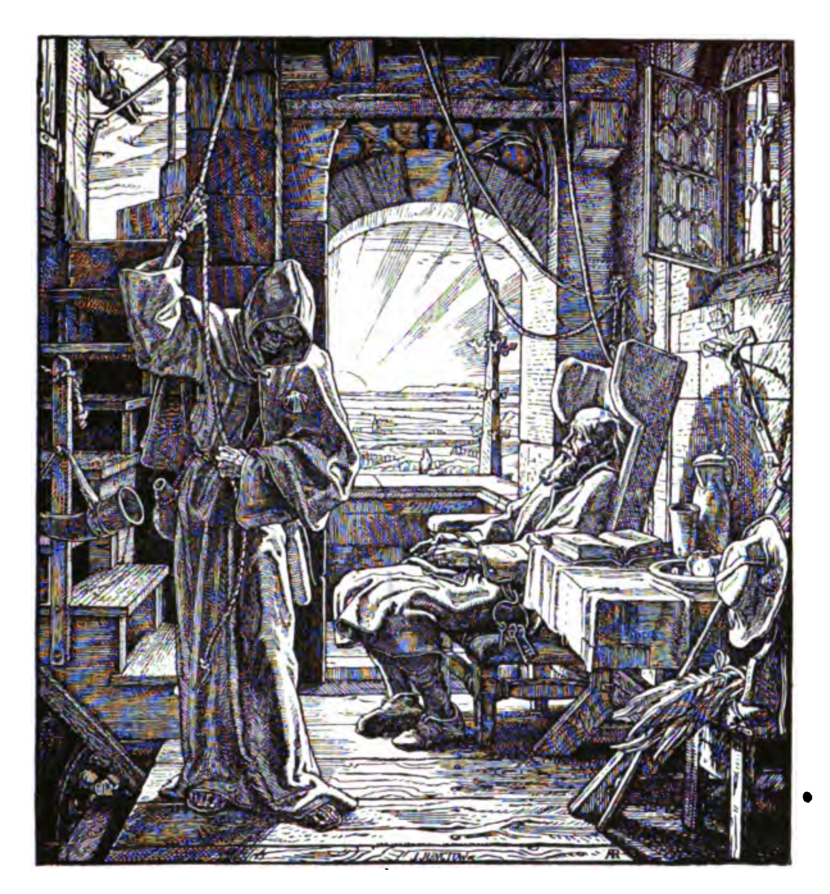


Fig. 225. A. Rethel: Der Tod als Freund. Holzschnitt.

traurigen Tagen zeichnet er in lichteren Momenten mit versagender Hand, aber mit gewaltiger Empfindung aus der Erinnerung einzelne Skizzen, wie jene merkwürdige Umschreibung von Guido Renis Aurora im Palazzo Rospigliosi, die aus dem weichen und eleganten Fresko des Italieners eine herbe und kühne Komposition macht (Fig. 226). Doch das waren nicht die Zeichen der beginnenden Genesung, wie die Seinen hofften. An Heilung war nicht mehr zu denken. Man mußte ihn 1853 einer Anstalt übergeben, in der er noch bis 1859 vegetierte.

Man hat in Rethels dämonischer Größe, in den furchtbaren und erschütternden Motiven seiner Werke den Ansatz zum Wahnsinn erkennen wollen. Das ist Torheit und ein Unrecht

gegen Rethel. Nicht im Irrsinn, sondern im Schwachsinn endete er, an Gehirnerweichung litt er. Somit wären jene gewaltigen letzten Werke das Produkt des Schwachsinns gewesen, was gewiß niemand behaupten will. Sie waren vielmehr die letzten gesunden Emanationen und zugleich die höchsten Leistungen eines aufs äußerste angespannten Genies, und diese übergroße Anspannung wurde eine der Ursachen, daß der überarbeitete Geist schließlich versiegte. In einsamer Sphäre weit über menschliche Kraft hinaus in seiner Kunst ringend, hatte er sich nervös zerrüttet. Damit fallen alle anderen Scheingründe. Nicht die böse Kritik, nicht der Spott seiner lieben Mitbürger haben ihn in den Wahnsinn getrieben, wenn sie ihm auch seine letzten Lebensjahre schrecklich verbittert haben. Noch weniger ist an ein geheimes Leiden zu denken. Rethels Briefe, seine ganze Lebensführung und Lebensauffassung widersprechen dem häßlichen Verdachte. Man sollte sein Andenken nicht dadurch schänden, daß man den so streng sittlich denkenden herabsetzt, daß man gerade die größten



Fig. 226. A. Rethel: Aurora des Guido Reni. (Letzte Zeichnung Rethels.)

und erhabensten, stärksten und wildesten seiner Schöpfungen als Produkte krankhafter Überreizung verächtlich macht. Man sollte dankbar anerkennen, daß in ihm eines der größten deutschen Genies bis in die letzte schwere Zeit hinein große Taten vollbrachte, durch die unsere deutsche Malerei aus dem verblaßten Idealismus der Romantiker befreit und der deutsche Monumentalstil geschaffen wurde.

Gegenüber den Deutschrömern, Münchenern und Düsseldorfern haben die Berliner Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich eine unverdient niedrige Einschätzung gefallen lassen müssen. Man traute im Süden dem preußischen Geiste am allerwenigsten in der Kunst. Goethe entrüstete sich 1801, daß „in Berlin der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause sei, der prosaische Zeitgeist sich am meisten offenbare und das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt werde“. Allerdings verdienten die Berliner diesen Tadel, der eigentlich ein Lob ist, nicht durchweg. Viel unpreußisches Kokettieren mit Raffael und der Antike hemmte auch hier die Enfaltung gesunden Wirklichkeitssinnes. Aber es gab doch einige günstige Momente in der technischen Ausbildung. Zu der tüchtigen zeichnerischen Schulung, auf die der „alte Schadow“ an der



Fig. 227. W. Wach: Amor und Psyche. Berlin, Kgl. Nationalgalerie.

Akademie streng hielt, kam der Gebrauch, die malerische Ausbildung in Paris statt in Rom zu suchen. Vielleicht wäre der Nazarenergeist mehr in Aufnahme gekommen, wenn man Wilhelm Schadow nach seiner Rückkehr aus Rom (1819) an Berlin dauernd gefesselt hätte. Aber schon 1826 verließ er die Spreestadt und mit ihm zog, was an jungen Talenten sich um ihn gesammelt hatte. So blieben in Berlin die Anhänger der soliden älteren Richtung zurück, Wilhelm Wach (1787—1845) und der Rheinländer Karl Begas (1794—1854). Sie gaben nun der Berliner Schule das Gepräge. Wach, der als Freiheitskämpfer 1815 mit den siegreichen Truppen in Paris eingezogen war, hatte dort den Säbel mit Pinsel und Palette vertauscht und war drei Jahre in den Ateliers von David und Gros geblieben. Bei seiner Übersiedelung nach Rom erkannte er gleich mit dem Blick des



Fig. 228. Karl Begas d. ä.: Die Mohrenwäsche.

kritischen Berliners die unzulängliche formale Bildung der Nazarener, von denen er sich grundsätzlich fern hielt. Geradezu empört hatte er sie 1817 durch die Darstellung einer Madonna zwischen Luther und Melanchthon. In Berlin malt er Christliches und Heidnisches in zierlichem Raffaelstil (Fig. 227), neben Altarbildern (drei christliche Tugenden in der Werderkirche) die neun Musen an der Decke des Schauspielhauses. Wenig sorgte er sich um den Kampf zwischen Klassizismus und Romantik. Ihm war die technische Sicherheit wichtiger, die er auf seine Schüler zu übertragen suchte. Er wollte nichts anderes sein als ein „gediegener Maler", mochte man das nun als bedenkliches oder erfreuliches Epitheton betrachten. Wirklich war der Zulauf von Schülern in seinem Atelier zeitweise außerordentlich groß, bis er durch den französisch-belgischen Kolorismus überholt und selbst in seinem Empfinden stumpfer wurde. Karl Begas war ein sehr produktiver Altarbilderlieferant, der die preußischen Kirchen reichlich mit umfangreichen Werken versah. Dann nimmt er den Wettbewerb



Fig. 229. Hosemann: Ein junger Don Quixote. (Nach einer Lithographie.)

auf mit den Düsseldorfer Genremalern, denen er in seiner Loreley (1834) und in seiner berühmten „Mohrenwäsche" (1842, Fig. 228) weder an Popularität des Motivs noch an gefälliger Malweise etwas nachgibt. In späteren Jahren bereichert sich sein malerisches Können sogar noch unter dem Einfluß der belgischen Koloristen, und seine Bildnisse berühmter Zeitgenossen werden durch die fleißige und verständnisvolle Durchbildung beachtenswert. Als Porträtmaler stehen ihm nahe Eduard Magnus (1799—1872) und Wilhelm Hensel (1794—1861). Ihre Damenbildnisse sind übertrieben zart, jugendlich und geschmeichelt, wie alle zu jener Zeit, da man sich nur in großer Toilette malen ließ, mit dem Spitzentaschentuch in der Hand und dem verbindlichsten Gesellschaftslächeln auf den Lippen, oder gar im Kostüm der Prinzessin von Aragonien. Auch die Malweise ist dementsprechend graziös und schmeichelnd, weit entfernt von der trockenen Ehrlichkeit der Cornelianer. Für die Unterhaltung des Publikums sorgte Hosemann (1807—1875), durch seine Lithographien und kleinen Ölbilder, in denen er Typen des Berliner Lebens mit köstlichem Humor fest-



Fig. 230. F. E. Meyerheim: Die Täubchen.

hielt (Fig. 229). Als Illustrator, besonders von Kinderbüchern, hatte er die alltäglichen Erscheinungen seiner Umgebung fleißig beobachtet und ungeschminkt wiedergegeben. Nachdem er auch das Malen erlernt, wurden seine Bilder und Zeichnungen wahre Dokumente, aus denen man das Berliner Kleinbürgertum jener Tage in seiner oft so komischen Selbstzufriedenheit und seiner rührenden Genügsamkeit kennen lernt, die wandernden Musikanten und die Sandfuhrleute, Familien, die Kaffee kochen können und Bauarbeiter beim Tanz. Neben Hosemann wirkt auch Friedrich Eduard Meyerheim als Darsteller des Volkslebens, aber mehr im novellistischen Düsseldorfer Sinne (1808—1879). Die kleinen Freuden des bürgerlichen Alltags schildert er mit liebevoller Anteilnahme. Deutsche Bauern in malerischem Kostüm (Fig. 231) in irgend einer sinnigen Situation, besonders aber Kinder in den harmlos glückseligen Augenblicken ihres jungen Daseins sucht



Fig. 231. F. E. Meyerheim: Der Schützenkönig. Berlin, Nationalgalerie.

er in seinen Bildern auf und wußte die letzteren mit so viel Liebe und Herzlichkeit, in so absoluter Reinheit und Reinlichkeit darzustellen, daß sie uns fröhlich stimmen (Fig. 230, 232). Darüber vergißt man gerne die allzuglatte und anmutige Malweise, die süße Farbe seiner rosigen Bildchen. Nur muß sie nicht, wie bei seinem Doppelgänger Meyer von Bremen (1813—1886) sich allzusehr bemerkbar machen. Dieser ihm oft zu Unrecht gleichgestellte Bremenser war Schüler von W. Schadow in Düsseldorf, siedelte aber 1852 nach Berlin über und malt nun fast ausschließlich Szenen aus dem Kinderleben, oder richtiger gesagt, aus der Puppenstube. Denn auf seinen rund 1000 Ölgemälden und Aquarellen werden statt



Fig. 232. F. E. Meyerheim: Mutterglück. (1853.)

gesunder und naturwüchsiger Buben und Mädchen fast ausnahmslos sauber gedrechselte und lackierte Puppenfigürchen in oft recht faden Situationen vorgeführt.

Den vorgenannten Berliner Künstlern war ein gewisser Zug zum Realismus gemeinsam, soweit die Zeitrichtung das zuließ. Natürlich fehlte es daneben in dem „schöngeistigen Berlin“ auch nicht an schwärmenden Romantikern, die für den Tagesbedarf der eleganten Welt in Musenalmanachen, Buchkupfern nnd Salonbildchen sorgten. So malt Eduard Steinbrück (1802—1882) neben Altarbildern liebliche kleine Idylle, in denen geschlechtslose zarte Nixen und Elfen ihre unschuldigen Gliederchen präsentieren. Ein mehr dekoratives Talent war August von Klöber (1793—1864), der durch seine weichlichen und rosigen Bilder als „moderner Correggio“ berühmt ward. K. W. Kolbe (1781—1853) malt die

Weltgeschichte in romantisch aufgeputzten Szenen, so wie sie etwa auf Vorstadtbühnen dargestellt wurde.

Am reinsten und tiefsten tritt das romantische Empfinden doch in Schinkels Landschaften uns entgegen, den mittelalterlichen wie den klassischen. Sie sind zumeist stimmungsvolle, wirklich phantastische Schöpfungen, ohne viel Naturstudium aber mit dem sicheren Strich des geübten Dekorationsmalers hingesetzt. Dieser dekorative Zug erfreut auch in den klassischen Landschaftsbildern seines Günstlings A. W. F. Schirmer (1802—1866), besonders in den seit 1850 geschaffenen Wandbildern im Berliner neuen Museum.

Dagegen zeigt Karl Blechen (1798—1840) einen wild phantastischen Zug und eine an den alten Holländern herangebildete mehr realistische und koloristische Manier. Wie geringe Anforderungen übrigens an die Beobachtung der Natur gestellt werden, sehen wir daran, daß z. B. der Marinemaler Krause (1803—1864) schon als ein tüchtiger Spezialist für Seebilder gelten konnte, noch ehe er überhaupt das Meer erblickt hatte. Er ahnte in köstlicher Unbefangenheit in den Wellen des Müggelsees (!) und den Äpfelkähnen der Havel die Schönheiten des Ozeans voraus.

Um so erquicklicher wirkt ein Künstler wie der Berliner Franz Krüger (1797—1857), der keinen Strich ohne Naturvorbild tut. Er ist einer der Wenigen in dieser Epoche, der ganz voraussetzungslose und unbeeinflußte heimische Kunst gibt, worin neben ihm höchstens noch Hosemann und Meyerheim bestehen können. Aus eigener Kraft hatte er sich herangebildet und bei seiner außergewöhnlich scharfen Beobachtungsgabe allmählich eine ungemeine Sicherheit erlangt, besonders in der Darstellung von Pferden und Hunden, die er mit dem Kennerblick des Sportsmannes erfaßt und doch mit der Freude des Künstlers an der Schönheit der Bewegung und der äußeren Erscheinung liebevoll wiedergibt. Diese Objektivität machte ihn auch zu einem vielbegehrten Porträtmaler, da er die Menschen mit photographischer Treue und voller Leben ohne Schmeichelei doch vorteilhaft darzustellen wußte. Sein unbestechlich scharfes Auge arbeitete ganz exakt, ohne jeden Versuch klassisch oder romantisch zu stilisieren. Kein Detail entging ihm und dennoch wußte er höchst geschickt die Fülle der Einzelheiten zum Bilde zusammen zu fassen, selbst da, wo es sich um die Darstellung vieler hundert Personen auf beschränktem Raume handelt. Das bewies er in jenem großen Paradebild, daß er 1829 für den Kaiser von Rußland malte. Nicht nur allen militärischen Anforderungen wurde er gerecht, er wußte auch noch besonderes Interesse dadurch zu erregen, daß er als gebührende Staffage für eine Berliner Parade alle Notabilitäten vom Zivil als Zuschauer abbildete. In gleicher Art malt er 1839 die Parade des Gardekorps und 1840 die Huldigung der Provinzen vor Friedrich Wilhelm IV. auf dem Berliner Schloßplatz. Diese Gemälde, vor allem aber die Studien, die der fleißige Mann im Laufe der Zeit anhäufte, sind wertvolle historische Dokumente, in denen der verständige Berliner Geist triumphiert über die alles verhimmelnde und entstellende Porträtkunst seiner Zeit (Fig. 233).

Solche prosaische Kunst schien aber nicht die richtige Nahrung für die feingebildeten Geister in Spreeathen. Darum versuchte man in den vierziger Jahren, durch Cornelius' und Kaulbachs Berufung dem Berliner eine gewählte Kunstsprache anzugewöhnen. Doch trotz aller Beihilfe der Kunstgelehrten versagte hier die berühmte Berliner Findigkeit. Was Cornelius mit den hageren, nackten, wie aus Papier geschnittenen Figuren wollte, begriff man hier niemals. Kaulbachs Wandgemälde im neuen Museum betrachtete man eifrig, merkte sich mit der dem Berliner eigenen Lernbegier sämtliche Namen der Dargestellten, von Abraham bis auf Gustav Adolf und Friedrich den Großen, und kam sich ungeheuer kunst-



Fig. 233. F. Krüger: Parade vor dem Berliner Opernhaus (1839).

verständig vor, wenn man sie einem Fremden vor den Bildern ohne Anstoß aufsagen konnte. So glaubte man Kaulbachs Kunst begriffen zu haben.

Allerdings war Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) selbst daran schuld. Er war trotz seiner Münchener Schule der verstandesmäßig schaffende und leichtverständliche Norddeutsche geblieben. Darum verehrten ihn die Berliner und schätzten ihn weit höher als den



Fig. 234. W. Kaulbach: Die Hunnenschlacht.

unergründlichen Cornelius. Klüglich vermied Kaulbach alles, was an Cornelius der Menge ungefällig erschien, und doch ahmte er scheinbar seine Vorzüge, seine große Kompositionsweise, seine gedankenvolle Schöpferart nach. Scheinbar, denn in Wirklichkeit ersetzte er sie durch gefällige Manieriertheit und durch weitschweifige Erzählungskunst. Da aber zu allen Zeiten der Menge ein angenehmer Erzähler auf die Dauer lieber ist, als ein in tiefsinnigen Bildern

sprechender Philosoph, so ist es kein Wunder, daß er den Cornelius an Volkstümlichkeit auch heute noch überragt. Als Sohn eines Goldschmieds 1805 zu Arolsen geboren, hat Kaulbach in entbehrungsvoller Jugend sein frühreifes Talent entwickelt. Seit 1821 schloß er sich an Cornelius an, dem er durch seine zeichnerische und malerische Gewandtheit als Gehilfe bald wertvoll wurde. Cornelius beschäftigte ihn bei der Ausmalung der Arkaden und des Münchener Odeonsaales. Als aber die königliche Gunst sich vom Meister abwandte, da löste sich auch Kaulbach klüglich von ihm. Durch gefällige Illustrationen zu Klopstock, Wieland und Goethe im Königsbau der Residenz macht er sich berühmt, aber mehr noch durch die Zeichnung „Das Irrenhaus". Da sah man eine Anzahl Wahnsinnige, die sich von Kaulbach porträtieren lassen wollen und eigens für diesen Zweck sich zu pyramidalen Gruppen zusammengesetzt haben. In grausam scharfer Form stellen sie die verschiedenen Wahnideen der Menschen übersichtlich dar. Ein zweiter großer Treffer war „die Hunnenschlacht" (1837), die Graf Raczinsky sofort als Ölgemälde bestellte. Mit Geschick hatte Kaulbach eine anekdotische Erzählung aufgegriffen und zeigte auf den catalaunischen Gefilden, die von Erschlagenen bedeckt sind, das nächtliche Erwachen des Kampfes unter den Geistern der Gefallenen, die zu beiden Seiten des Bildes emporsteigen und in den Lüften aufeinanderstoßen (Fig. 234). Attila, die Gottesgeißel, also natürlich eine Geißel schwingend, hinter ihm wilde Hunnenkrieger, gegen ihn anstürmend die römischen Christenscharen. Alsbald folgte 1838 ein neuer ebenso theatralischer Entwurf, die „Zerstörung Jerusalems". 1839 geht Kaulbach nach Rom, wo er den Franzosen ihre Art, römische Modelle malerisch darzustellen absieht. Damit hatte er alles erreicht, was ihm erreichbar war. Er war viel zu klug und lebensgewandt, um auf die Dauer der strengen cornelianischen Schule zu folgen, die er durch seinen scheinbaren Realismus der Darstellung überflügelte. Ehrgeizig achtet er auf die Launen, auf den Geschmack des Publikums. Er war auch zu wenig Maler, um eigensinnig koloristischen Problemen nachzugehen oder die Klarheit der Zeichnung durch farbige Experimente zu verwischen, und doch gerade genug Maler, um durch angenehme Färbung die Kartonzeichner aus dem Felde zu schlagen. Da er nicht durch seine Kunst allein wirken kann, so nimmt er auch gröbere Effekte gerne ins Bild auf, lockend verhüllte Busen, Beine und Arme (Fig. 235). Gelegentlich schafft er auch Entwürfe von jener Gattung, die nur den weniger prüden Herren der Schöpfung heimlich gezeigt werden. Aus der nur in Dichterphantasie existierenden idealen Welt des Homer und des alten Testaments geht er zu neueren geschichtlichen Ereignissen über, aber er hütet sich, in eine seiner Zeit noch unerwünschte Realistik zu verfallen. Überall geht er die bequeme Straße der Mittelmäßigkeit, die zum Ruhme, wenn auch nicht zum Nachruhme führt.

Friedrich Wilhelm IV. beruft Kaulbach nach Berlin, damit er im Treppenhause des neuen Museums 1847—1866 die Hunnenschlacht und die Jerusalem-Zerstörung neben anderen historischen Szenen im großen Maßstabe an die Wände malt. Scheinbar Cornelius in der großartigen Gedankendisposition nachahmend, begnügt er sich in Wahrheit mit einfacher chronologischer Folge. Er beginnt mit der Zerstörung des Turmes zu Babel, als dem ersten historischen Akte im Menschheitsleben (!), gibt dann die Blüte Griechenlands und die Zerstörung von Jerusalem. Die neuere Geschichte wird durch die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Sammelbild „Zeitalter der Reformation" dargestellt. Die Auswahl dieser Szenen, über deren Berechtigung und Wert man sich damals lebhaft stritt, läßt uns heute kalt. Wir fragen einzig nach den malerischen Werten. Die Antwort ist unbefriedigend. Überall kehrt dieselbe schematische Anordnung

wieder, wie sie einmal mit Erfolg auf der Hunnenschlacht angewandt war. Jeder Geschichte, die auf Erden spielt, wird in den Lüften irgend ein ergänzendes Ereignis hinzugefügt. Immer teilt sich das Ganze vertikal in drei Gruppen, wie bei der Zerstörung von Jerusalem. Niemals ist Kaulbach in Verlegenheit, wie er die einmal bewährte Teilung aufrecht erhalten soll. Auf dem Turmbau zu Babel ist's die Dreiteilung des Menschengeschlechts, die er behandelt. Die Semiten treten dort, wie es für das damals gerade



Fig. 285. W. Kaulbach: Gretchen vor der mater dolorosa. Illustration (1859).

philosemitische Berlin sich empfahl, als klassisch schöne und hyperideale Menschen auf, die Japhetiten (Arier) als ein blondes Reitervolk. Alle Laster werden auf die bösen Hamiten gehäuft. Selbst die Büffel vor ihren Wagen sind nicht gewöhnliche Büffel, sondern Symbole der Roheit und Dummheit. Die üppige, angenehm enthüllte Dirne daneben bedeutet Aberglauben und Wollust, ein altes Weib das Zigeunerwesen (!). In der „Blüte Griechenlands“ wird in furchtbarem Gemenge Geschichtliches und Sagenhaftes durcheinander gewirrt. Am Ufer meißelt Phidias seinen Zeus, singt Homer seine Lieder, tanzen attische Jünglinge den Siegesreigen, während Thetis und die Nereïden auf einem von Schwänen gezogenen

Nachen herangondeln und sogar Orpheus der Unterwelt entsteigt, um die Leier zu rühren. Dagegen war die Zerstörung Jerusalems als ein grauenhaft schöner Theatereffekt gedacht. In der Mitte der Bühne ersticht sich der Hohepriester vor dem Altar, auf dem trotz der kleinen Oberfläche ein ganzes römisches Trompeterkorps in stürmischer Bewegung kniet. Schon hat der Hohepriester den Mantel ausgebreitet, auf dem er sich nach erfolgtem Selbstmord niederzulegen pflegt. Rechts ziehen Christen, links flieht der ewige Jude und im Hintergrunde tritt Titus mit den Legionen vor dem flammenden Jerusalem auf. Die echte Regisseurkunst. Auf dem Bilde „Die Kreuzfahrer“ gibt sich das ganze Mittelalter ein Rendezvous, Gottfried von Bouillon, Peter von Amiens, Geißelbrüder und Minnesänger, selbst Armida mit ihrem Ritter Rinaldo zieht heran, um links eine Gruppe zu stellen. Aber überall war der Schein der Handlung gewahrt. Ihn vermißte man bei dem sechsten und letzten Bild, dem „Zeitalter der Reformation“, das tatsächlich nur eine Porträtsammlung berühmter Männer war, die sich in Gruppen irgendwie die furchtbare Langeweile zu vertreiben suchen. Offenkundig war hier die Nachahmung von Raffaels Schule von Athen. Wie dort eine Treppe im Mittelgrund, Architektur im Hintergrund, nur daß der ganzen Gesellschaft der Mittelpunkt fehlt, wie ihn bei Raffael Plato und Aristoteles abgeben, nur daß man bei Kaulbach das verbindende geistige Band vermißt, wie es Raffael in seiner Abstufung der Wissenschaften gefunden. Aber hier war wenigstens doch der Zweck der Sache, eine Sammlung geschichtlich berühmter Leute einer Epoche zu geben, unverhüllt ausgesprochen und nicht durch eine unnatürliche Handlung verschleiert, wie auf der Blüte Griechenlands oder den Kreuzfahrern. Diese flach gedachten und flach gemalten Phantasiehistorien mit ihren überirdischen Wolkenerscheinungen, ihrer Mischung von Geschichte und Poesie, von Realismus und Idealismus begeistern noch heutigen Tags die Menge. Wer solchen geschichtlichen Rebus mittels des gedruckten Führers aufgelöst hat, ist überzeugt, einen Kunstgenuß gehabt zu haben. Gerade deswegen kann nicht scharf genug vor diesen Werken gewarnt werden, die den Unkundigen von jeher dazu verführten, die Aufzählung von Namen für Kunst zu nehmen.

Am schroffsten trat Kaulbachs Unfähigkeit für monumentale Kunst hervor in den Fresken an der Außenseite der Münchener Neuen Pinakothek, in denen er statt einer Verherrlichung der Kunst satirisch polemische Skizzen gab, die eher in einer Künstler-Fastnachtszeitung am Platze gewesen wären. So waren auch seine Historienbilder der späteren Zeit immer nur Theaterstücke, gespielt von schlechten Schauspielern und Statisten, seine „Seeschlacht bei Salamis“ ein Menschengewirr, dessen Haupteffekt der ertrinkende Harem des persischen Großfürsten mit seinen langweiligen Nuditäten bildet. Selbst Kaulbachs Illustrationen zu deutschen Dichtern bestehen heute die Probe nicht mehr, am wenigsten die einst berühmten Zeichnungen zu Reinecke Fuchs. Eine Nachahmung der witzigen Tierdarstellungen von Grandville, also nicht einmal eigene Schöpfung, machten sie aus dem köstlich naiven Volksmärchen eine liberale Satire auf König und Beamtentum. Und alle diese Tiere mit ihren allzu menschlichen Gebärden erinnern nur daran, wie oberflächlich der Zeichner bei einem Besuche im Zoologischen Garten beobachtet hatte. Man vergleiche nur Oberländers wundervoll karikierte, in jeder Bewegung so echten Löwen, Tiger u. s. w., um zu sehen, was aus vermenschlichten Tieren gemacht werden kann. Darum wurde Kaulbach weit schneller überholt als alle seine Vorgänger. Aber für die Kunstbildung von Tausenden hat er schädlich gewirkt, indem er das Inhaltliche völlig an Stelle des Künstlerischen setzte. In der Nationalgalerie zu Berlin wurde sein Karton

zur Seeschlacht von Salamis vor des Cornelius Entwürfe gerückt. Der Schüler verdrängte den Meister, der populäre Erzähler den tiefsinnigen Gestalter, der halbe den ganzen Künstler. Und darum, solange seine Fähigkeiten nicht im allgemeinen Bewußtsein auf das richtige Maß zurückgeführt sind, so lange noch Kaulbach als einer der ersten deutschen Künstler genannt wird, kann das nicht scharf genug gegeißelt werden, bis spätere Zeiten vielleicht ruhiger auch sein gemächliches, hübsches Talent, den witzigen und vielseitigen Menschen würdigen dürfen.

Kaulbach hatte die deutsche Romantik zum Realismus führen und sie dadurch volkstümlicher machen wollen. Aber die Romantik duldet keine realistische Deutlichkeit der Formen. Sie bedarf vielmehr seelischer Vertiefung. Nicht mit dem Verstand, sondern mit dem Herzen will sie erfaßt sein. Das gelang am vollkommensten zwei bescheidenen Meistern, Moritz von Schwind (1804 bis 1871) und Ludwig Richter (1803 bis 1884). Sie haben beide wenig von der monumentalen Übersinnlichkeit und der philosophischen Gedankentiefe der Cornelianer, dagegen viel Heiteres und Zartes, viel menschlich Liebenswürdiges, Anspruchslosigkeit und Wahrhaftigkeit, Reinheit und Ursprünglichkeit. Darum verstanden sie sich auch gut und bewunderten einander. Aber erst in den späteren Jahren traten sie sich persönlich näher und schlossen einen innigen Freundschaftsbund. Bei Schwinds Tod nennt ihn Ludwig Richter „den großen Meister Schwind, den ich verehrte, wie fast keinen anderen".



Fig. 236. M. v. Schwind: Pfeifenkopf. Aus den Rauch- und Wein-Epigrammen.

Ihrer persönlichen wie ihrer künstlerischen Herkunft nach waren die beiden grundverschieden. Schwind stammte aus einer hochgebildeten, kunstfrohen, adeligen Wiener Beamtenfamilie. Im gemütlichen vormärzlichen Wien verlebte er köstliche Schüler- und Studentenjahre mit viel Schwärmerei, Freundschaft und Liebe, aber wenig Geld. Auch in späteren Jahren bewahrte er sich aus dieser Zeit seine burschikose Art, seine Frische und Lebensfreudigkeit nebst einer guten Dosis Witz, Satire und Grobheit. Er war kein Kopfhänger und Philosoph sondern einer, dem in Natur und Leben sich alles in Klang und Farbe, in Lied und Bild umsetzte. Allmählich wurde seine Neigung zur Malerei stärker als die zur Musik, aber zu einem regelmäßigen Studium konnte er sich in beiden Fächern nicht entschließen. 1828 geht er nach München und schlägt sich als Illustrator durch (Fig. 236), bis ihn der schüchtern und von ferne verehrte Cornelius 1832 in die große Schar seiner Mitarbeiter einreiht. Mit richtigem Gefühl übertrug ihm Cornelius Szenen aus Tiecks Märchen für die Münchener Residenz und ließ ihn deutsche Sagen für Hohenschwangau und andere Schlösser komponieren. So war Schwind in den Betrieb der Historienfreskomalerei hineingeraten und trat auch im März 1835 die übliche Romfahrt an. Aber mit seinem Herzen




Fig. 237. M. v. Schwind: Die hl. Elisabeth. Fresko. Wartburg.

war er weder bei römischer Kunst noch beim großen Stile. „Ich ging in die Sixtina", schreibt er, „schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um an Ritter Kurts Brautfahrt weiter zu arbeiten." Es war ein Entwurf nach Goethes launigem Gedicht, auf dem man deutschen Wald und deutsche Burgen, ein deutsches Städtlein, deutsche Ritter und Spießbürger sah, die mit Rom und Michelangelo nicht das geringste gemein hatten. Ganz unberührt von welschem Wesen kehrte Schwind heim, um schließlich nach längerem Umherziehen 1847 in München als Professor eine gesicherte Stellung zu finden. Nun wurde lustig komponiert, eine Reihe von köstlichen Entwürfen für die Münchener Bilderbogen und manches kleinere Werk geschaffen. 1854 wurde er vom Großherzog von Sachsen auf die Wartburg berufen, um an dieser Stätte voll historischer und poetischer Schönheiten den reichen Sagenkranz der alten Veste in lieblichen Bildern zu verewigen (Fig. 237). Zum Glück war Schwind viel zu natürlich, als daß er die alte romantische Burg „stilecht" ausgemalt hätte. Er entwarf die Bilder in jenen vereinfachten, ein wenig idealisierten aber doch natürlich wirkenden Formen, die er so leicht und gefällig handhabte und die nur da unzulänglich sind, wo ein dramatischer Vorgang, wie etwa die Szene des Sängerkrieges, verkörpert werden soll. Mehr Schwierigkeit macht ihm die Farbe. Wer Schwinds Darstellung des Vater Rhein (1848) in der Raczinskygalerie zu Berlin mit ihren kalten blauen Tönen, oder das Musikantenbild der dortigen Nationalgalerie (1847) mit seiner kühlen Buntheit gesehen hat, weiß, daß unser Meister kein Kolorist war. Nur da, wo er mit blassen Tönen, mit wenigen stilisierten Farben arbeitet, erzielt er Stimmung und Harmonie. So in einigen kleinen Ölgemälden, die meist zwischen 1858 und 1863



Fig. 238. M. v. Schwind: Aus dem Zyklus „Das Märchen von den sieben Raben“. Aquarell. Weimar.

für Graf Schack entstanden. Da belauscht er den Einsiedelmann, der im stillen Waldtal die edlen Rosse zur Tränke führt, oder die fromme Magd, die betend vor der kleinen Kapelle im dunkeln Forst ruht, oder den hagebüchenen Meister Rübezahl, der mit pfiffigem Lächeln, auf Schabernack sinnend, durchs Waldrevier stelzt, oder er stellt sich selbst auf der Hochzeitsreise dar (Tafel IX).

In solchen Bildern lebt jener feine keusche gute Sinn, der nach Schwinds Ausspruch dazu gehört, um das Geheimnis aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschließen, der dankbar ist für jedes Vogelstimmchen, das wie ein Sonnenstrahl im Waldesdunkel eine Bahn ins Herz bricht. Schwind empfand aber nicht nur das Schöne und Anmutige in der Natur besonders lebhaft, er hatte auch Augen und Ohren für das Wunderbare und Märchenhafte. Stundenlang konnte er selbst seinen Kindern Volksmärchen erzählen und mit dem Stifte dazu skizzieren. In der Kinderstube entstanden seine herrlichen Entwürfe zu Märchenzyklen, zum Aschenbrödel (1852—1855), zum Märchen von den sieben Raben (1857—1858) und zur schönen Melusine (1867—1870), diese unvergänglichsten Blüten seiner Phantasie. In ihnen herrscht der echte Märchenton, besonders in den „sieben Raben" (Weimar, Museum), in diesen duftigen Aquarellen mit den zart angedeuteten Farben, den weichen und doch so lebendigen Formen (Fig. 238). Jedes Kind begreift da den schönen Königssohn, der auf dem weißen Zelter die gefundene Waldbraut zur Burg emporträgt, und die holde Fee, die wie ein Lichtgebilde dahinschwebt. Aber auch der Erwachsene kann sich dem Zauber dieser holdseligen Gestalten unmöglich entziehen, in denen so viel Können so anspruchslos gegeben ist. Gegen diese köstlichen Schöpfungen bleibt Schwinds letztes Monumentalwerk etwas zurück, die Fresken im Wiener Opernhaus (1866). Schwind war ja ein durch und durch musikalischer Mensch, der die Musik als ein unentbehrliches Lebenselement betrachtete, ein Mozartschwärmer, glühender Verehrer Beethovens, persönlicher Freund von Schubert und Lachner. Und doch mangelt den Opernhausfresken trotz schöner Motive und poetischer Gedanken zuweilen die Stimmung, die allein aus dem Zusammengehen des Kolorits mit Gedanke und Form entspringen kann. Schwind war eben kein Mann der großen Worte und Taten. Er war zufrieden, wenn er in Ruhe malen und zeichnen durfte, wie es ihm ums Herz war. Und weil er so malte, wie es ihm ums Herz war, gewinnt er auch unsere Herzen. Darum wurde er einer der besten unter den deutschen Künstlern und ein rechter lieber deutscher Meister. Nicht, weil er deutsche Märchen illustrierte, sondern weil er ohne Rücksicht auf Perugino und Dürer sich selbst in seiner Kunst gab, seine gute, liebevolle Art, seinen goldenen Humor, die keusche Schönheit seines Empfindens. Neben ihm wirkt Arthur von Ramberg (1819—1875) wie ein Schwind in Salonausgabe mit Goldschnitt. Auch er ist aus guter Familie, geschmackvoll und aristokratisch elegant, ein gefälliger Illustrator und liebenswürdiger Maler deutscher Volkssagen, aber von frauenhafter Zartheit.

Wie Schwind in München, so lebte Ludwig Richter in Dresden inmitten der Klassizisten und Romantiker, in ihrem Kreise herangebildet, mit ihnen befreundet, aber doch ganz selbständig schaffend. Lange freilich hat es gedauert, bis er dazu sich durchgerungen, bis er 1870 schreiben konnte: „Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den mustergültigen Typen der alten großen Maler, statt mehr an künstlerische Gestaltung des warmen Lebens zu gehen. Ihr Streben geht deshalb mehr aus Nachbildung der Kunst hervor, als aus der Erfassung des Lebens."

Das war eine sehr treffende Abfertigung der offiziellen Dresdener Kunst, wie sie seit den dreißiger Jahren betrieben wurde. Während damals Ludwig Richter noch gänz-

Tafel IX.



M. v. Schwind, Hochzeitsreise

des XIX. Jahrhunderts. I. Bd. — E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

… ist er den Einsiedelmann, der im stillen …
oder die fromme Magd, die betend vor der …
den hagebüchenen Meister Rübezahl, der mit …
…ichs Waldrevier stelzt, oder er stellt sich selbst …

… seine deutsche gute Sinn, der nach Schwinds Ausspruch
…er Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschließen,
…funden, der wie ein Sonnenstrahl im Waldesdunkel …
…empfand aber nicht nur das Schöne und Anmutige in der
… auch Augen und Ohren für das Wunderbare und Märchen…
… selbst seinen Kindern Volksmärchen erzählen und mit dem
…derstube entstanden seine herrlichen Entwürfe zu Märchen
…–1855), zum Märchen von den sieben Raben (1857—185…
…7–1870), diese unvergänglichsten Blüten seiner Phanta…
…enten, besonders in den „sieben Raben" (Weimar, Mus…
… mit den zart angedeuteten Farben, den weichen und …
… Jedes Kind begreift da den schönen Königssohn, der …
…ene Waldbraut zur Burg emporträgt, und die holde Fee, …
…st. Aber auch der Erwachsene kann sich dem Zauber der
… entziehen, in denen so viel Können so anspruchslos gege…
… Schöpfungen bleibt Schwinds letztes Monumentalwerk …
…er Opernhaus (1866). Schwind war ja ein durch und durch
…e Musik als ein unentbehrliches Lebenselement betrachtete …
… Verehrer Beethovens, persönlicher Freund von Schubert …
…t den Opernhausfresken trotz schöner Motive und poetischer Ge…
…mmung, die allein aus dem Zusammengehen des Kolorits mit Ge…
…en kann. Schwind war eben kein Mann der großen Worte …
…a, wenn er in Ruhe malen und zeichnen durfte, wie es ihm …
… so malte, wie es ihm ums Herz war, gewinnt er auch unsere Herze…
… besten unter den deutschen Künstlern und ein rechter lieber deutsch…
…r deutsche Märchen illustrierte, sondern weil er ohne Rücksicht …
… selbst in seiner Kunst gab, seine gute, liebevolle Art, seinen golden…
…eit seines Empfindens. Neben ihm wirkt Arthur von Ramb…
…lenausgabe mit Goldschnitt. Auch er ist aus …
…ent, ein gefälliger Illustrator und liebenswürdi…
… von … Zartheit.

…en, ist Ludwig Richter in Dresden inmitten der Klass…
…m Kreise herangebildet, mit ihnen befreundet, aber doch ga…
… freilich hat es gedauert, bis er dazu sich durchgerungen, …
… Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den …
… Maler, statt mehr an künstlerische Gestaltung des …
… deshalb mehr aus Nachbildung der Kunst her…

… Abfertigung der offiziellen Dresdener Kunst, …
…tet wurde. Während damals Ludwig Richter …

M. v. Schwind, **Hochzeitsreise.**



chmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Fig. 289. Ludwig Richter: Der Watzmann. Ölgemälde (1824).

lich unbeachtet seine ersten entscheidenden Werke schuf, gab man sich in Elbathen viel Mühe, wie in München und Düsseldorf eine Kunstschule zu züchten und die Kräfte dafür von außerhalb heranzuziehen. Man beruft Bendemann und Julius Hübner aus Düsseldorf,

Schnorr aus München, die nun wieder Schüler bilden, wie Wislicenus, Zumpe, Große und andere. Unter ihnen vertrat Wislicenus (1825—1899), ein geborener Eisenacher und späterer Professor in Weimar und Düsseldorf, bis in den Ausgang des Jahrhunderts

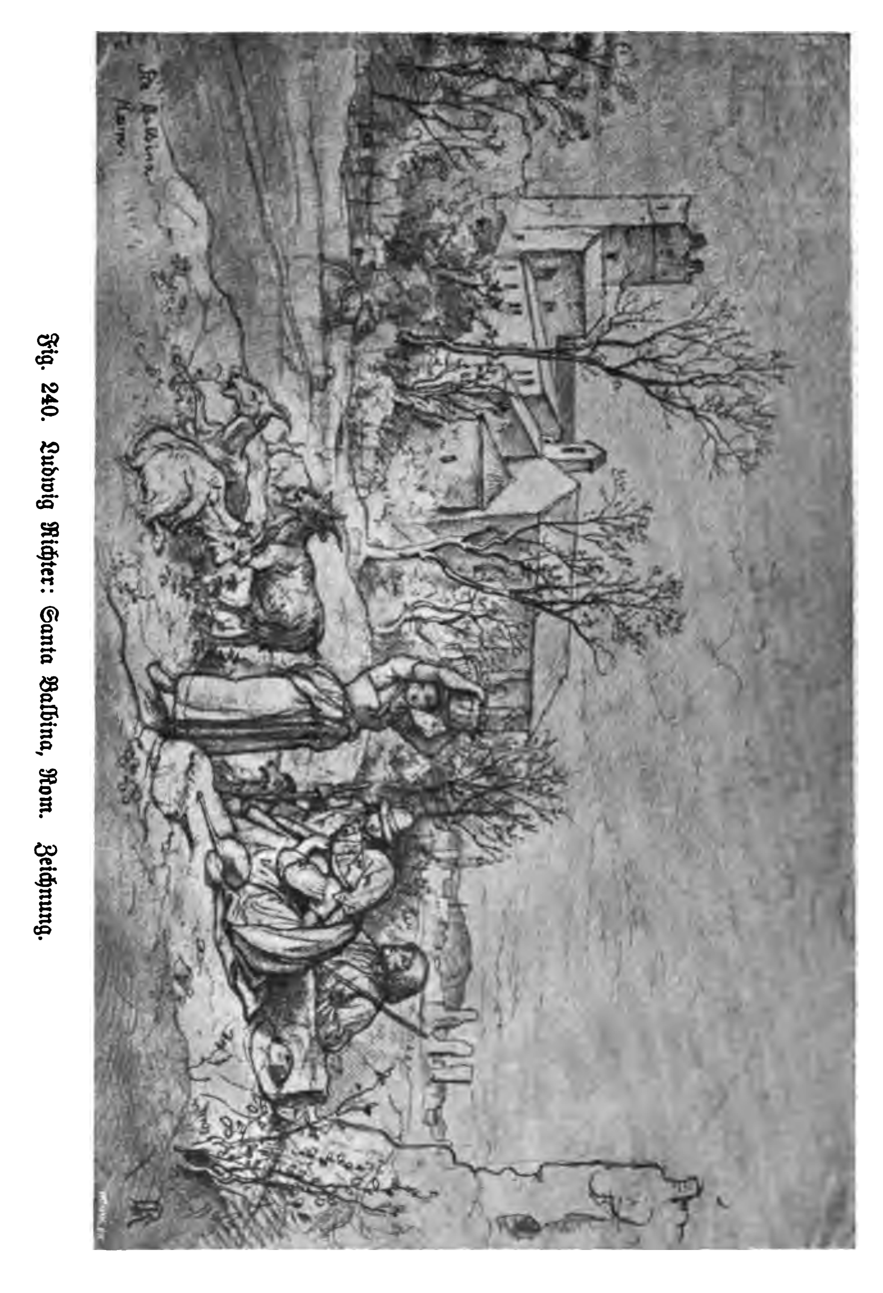


Fig. 240. Ludwig Richter: Santa Sabina, Rom. Zeichnung.

die romantische Kartonmalerschule. Allerdings mit geringem Erfolg, wie die geisterhaft blassen starren Kompositionen im Kaiserpalast zu Goslar beweisen. Diese ganze Dresdener Treibhauskunst hat sich gründlich überlebt, während die bodenständige Heimatskunst Ludwig Richters heute mehr denn je Bewunderer findet. Die hohen Herren, Bendemann und

Hübner, sahen einst gütig auf solche Kleinkunst herab, die doch so groß war, denn sie spiegelte die sächsische Gemütlichkeit, das bürgerliche Behagen, die Anmut des Kinderlebens, die stillzufriedene glückselige Spießbürgerlichkeit. Richter schildert Menschen, nicht Heroen, gab Leben, nicht Theater. Er war in ärmlicher aber künstlerischer Umgebung als der Sohn eines ehrsamen Kupferstechers in engsten Verhältnissen aufgewachsen und hatte nie etwas anderes gewußt, als daß er Kupferstecher und Landschaftszeichner werden mußte wie sein Vater. Dann nahm ihn Fürst Narischkin mit sich auf einer Reise nach Südfrankreich, weil er einen jungen Maler brauchte, um Reiseskizzen machen zu lassen, für deren Anfertigung eben damals noch kein Momentapparat zur Verfügung stand. So eröffnete sich ihm zuerst der Blick in



Fig. 241. Ludwig Richter: Überfahrt am Schreckenstein. Ölgemälde (1837). Dresden, Galerie.

die Weite. 1823—1826 durfte er dann in Rom sich der väterlichen Belehrung des Carstens-Apostels Koch erfreuen, der ihn zur historischen Landschaft anleitete. Gleich das erste in Rom ausgeführte Gemälde, das auf Grund von eigenen Reisestudien den Watzmann darstellt, zeigt die Annäherung an J. A. Kochs heroischen Realismus in der kunstvollen Gruppierung der Felsen und der liebevollen Durchbildung des Vordergrundes (Fig. 239). Seitdem ist Ludwig Richter ernstlich bemüht, sich den großen Stil anzueignen, der ihm so notwendig für den Maler erscheint und für den er selbst sich so wenig geeignet fühlt. Er sitzt zu eifrig vor der Natur, er sieht zu viel, er möchte immer die großartige Einfachheit erreichen, und doch fesselt ihn das tausendfältige Kleine. Er spürt, wie wenig er zur Darstellung heroischer italienischer Landschaften geschaffen ist und in Rom selbst schreibt er: „Es bleibt fest in mir, zum Sommer kehre ich zurück. Ich werde in Deutschland leben, so will

ich auch in und für Deutschland mich ausbilden. Was mich Rom lehren konnte, habe ich inne, eine sichere Richtung meiner Kunst war es, was ich suchte. Ich habe den Weg gefunden, aber er weist mich nach dem Vaterlande, weil dort die Natur liegt, die mit mir, mit meinem Leben verwachsen ist und durch welche ich auf meine Landsleute am mächtigsten wirken kann. Ich habe erfahren, welchen schwachen Eindruck in Deutschland italienische Natur auf die meisten hervorbrachte." Wenn er abends komponiert, so fallen ihm immer nur deutsche Naturen, Tiroler Schlösser, nichts Italienisches ein und selbst wenn er draußen Studien macht, nimmt die große italienische Umgebung unter seinen Händen oft den Charakter der lieblichen deutschen Landschaft an, während die wilden Campagnolen in gemütliche sächsische Bürger sich verwandeln (Fig. 240). Aber als er 1826 heim-



Fig. 242. Ludwig Richter: Abendlandschaft. Ölgemälde (1842). Leipzig, Museum.

kehrt ins Vaterland, da muß er erfahren, daß man von ihm gar keine deutsche Landschaft wünscht, sondern italienische Bilder. Übrigens stieß ihn selbst, als er glücklich nach Dresden zurückgekehrt war, die Pedanterie, die enge Armseligkeit des Lebens ab, nachdem er in Rom die Freiheit genossen hatte. Und so kommt es, daß er daheim seinem alten Vorsatz untreu wird und nochmals italienische Landschaften malt. Er bevorzugt heroische Motive, furchtbare Felsen und mächtige Baumgruppen über denen dicke Gewitterwolken sich auftürmen. Man sieht Blitze zucken, aber sie erhellen nicht die Ferne, man sieht die Wipfel im Sturme sich neigen, aber die sauber konturierten Blättchen werden dadurch nicht aus ihrer schönen Anordnung gebracht. Viel Geld war damit nicht zu verdienen. So ist schließlich Ludwig Richter glücklich, eine Anstellung als Lehrer an der Meißener Porzellanmanufaktur mit einem Gehalt von 200 Talern zu erhalten, wovon er mühsam seine und seiner Familie Existenz fristet. Und doch kann er 1828 nicht dem Drange widerstehen, „Dürers Marienleben"

um die für ihn ungeheuere Summe von 22 Talern zu erwerben, was ihm freilich zeitlebens die schönsten Zinsen trug. Denn der Geist deutscher patriarchalischer Kunst ging ihm in diesen Blättern auf. Und doch sehnt er sich immer noch zurück nach Rom. Da aber die Mittel zu einer italienischen Reise fehlen, so begnügt er sich glücklicherweise mit einer Wanderung durch das Elbtal, dessen idyllische Schönheiten ihn so wunderbar berühren, daß er alle italienische Sehnsucht vergißt. Er malt sein entscheidendes Bild, die „Überfahrt am Schreckenstein“ (Fig. 241) und verherrlicht seitdem nur noch sächsische Gegenden mit oder ohne poetische Staffage, z. B. in der Frühlingslandschaft mit dem Brautzug und anderen mehr. Waren seine italienischen Landschaften gequält und im Schweiße des Angesichts komponiert, so erscheinen die deutschen leicht und mühelos geschaffen. Obgleich die köstlichen Gegenden um Meißen, die alten Schlösser und sanften Hügel als Studienobjekte unersetzlich waren, so ist er doch froh, 1836 aus der Einsamkeit nach Dresden zurückkehren zu dürfen, wo er dann



Fig. 243. Ludwig Richter: Aus dem „Vater unser“. Holzschnitt.

schließlich als Professor der Landschaftsmalerei an der Akademie der äußersten Sorge enthoben ist und nebenher Landschaften malt und radiert, die durch ihre fröhliche Buntheit und Vielgestaltigkeit sowie durch ihre andächtige Naturverehrung erfreuen, aber fern sind von allem technisch Bestechenden (Fig. 242).

So hatte Richter erreicht, was er sich einst gewünscht, als er schrieb: „Ich möchte die Natur mit einem recht einfältigen Kindersinn erfassen und sie ebenso anspruchslos darstellen.“ Das sollte aber in vollem Umfange erst in Erfüllung gehen, als er Kinderbilderbücher, Almanache, Dichtungen und Fabeln zu illustrieren begann. Ausnützung der modernen Holzstichtechnik lag ihm dabei fern, aber zu den schlichten Büchern harmoniert seine schlichte Manier, die die Mitte hält zwischen der derben Dürerischen Art und dem malerischen Verfahren Menzels (Fig. 243). Auch als Zeichner bleibt Richter unberührt vom aufblühenden Realismus. Er gibt Typen, nicht Individuen. Zeichnet er Kinder, so sind sie verschieden an Größe, aber gleich an Wuchs und Angesicht, allesamt Brüderchen und Schwesterchen. Nicht nach der Natur, sondern aus der Erinnerung werden die kleinen Kompositionen geschaffen, und

doch atmen sie Leben, weil sie aus unmittelbarer Empfindung erwachsen sind. Wie Schwind hatte auch Richter für seine eigenen Kinder an langen Winterabenden kleine Skizzen gemacht und dazu Verslein gedichtet. Sie wurden der Anfang der Hefte „Fürs Haus“,



Fig. 244. Ludwig Richter: Weihnachten. Holzschnitt aus „Beschauliches und Erbauliches“. (Volksbilder Nr. 17.)

die einen so köstlichen Einblick in die deutsche Kinderstube, in das kleinstädtische Bürgerheim eröffnen. Nur ein deutscher Vater und deutscher Gatte konnte so das Leben schildern. Zahllos waren seine Illustrationen für Zeitschriften, zu Märchen-, Volks- und Kinder-

schriften. Wiederholt bricht er erschöpft unter der Überfülle dieser karg bezahlten Arbeiten zusammen, aber zäh und bedürfnislos, wie er war, wußte er mit dem Seinen Haus zu halten, und sein unerschütterliches Gottvertrauen half ihm über schwere Tage hinweg. Nichts anderes wollte er, als nach alter deutscher Weise rein und fromm, arm und bedürfnislos leben, und deswegen war er der rechte Mann, um auch „fürs Volk" Holzschnittzyklen wie „das Vaterunser", „die Christenfreude", „Altes und Neues", „Erbauliches und Beschauliches" herauszugeben (Fig. 244), Bildchen, nach deren Schöpfer eben wegen ihrer traulichen Anspruchslosigkeit anfangs kein Mensch fragte. Dennoch machten sie schließlich seinen Namen berühmt und geliebt, so daß ihm bis in seine späten Jahre Anerkennung und Dankbarkeit gewahrt blieben. Denn weil er nur sich selbst und sein gläubiges, schlichtes Herz gab, konnte er nicht aus

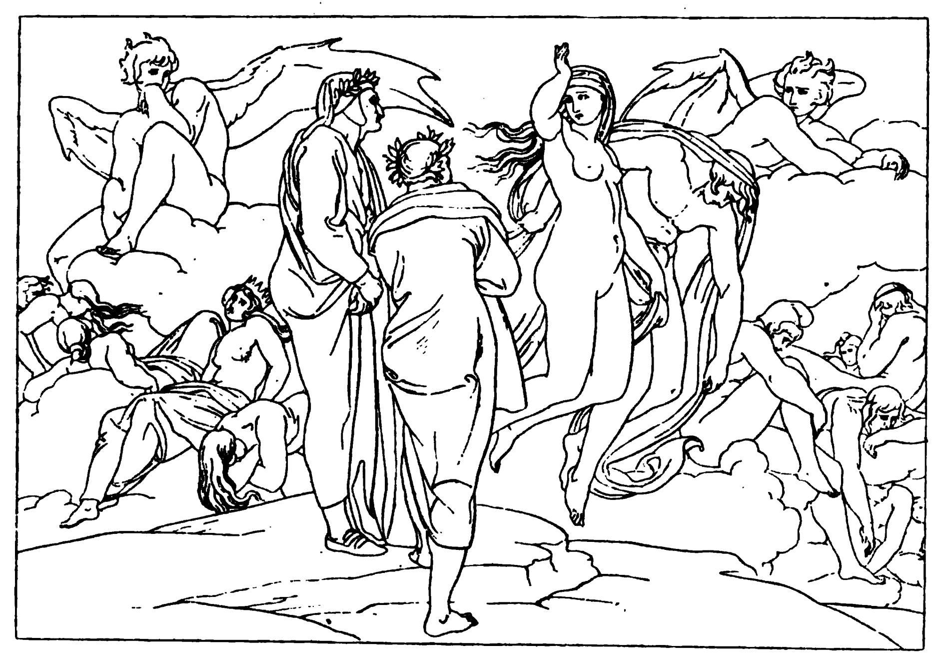


Fig. 245. Bonaventura Genelli: Die Liebessünder. Aus den „Umrissen zu Dante", Tafel IV. 1866. Nach der von Genelli selbst gestochenen Platte. Nach der Festschrift der Buchhandlung Alphons Dürr in Leipzig 1904.

der Mode kommen. „Ein stilles, friedliches Daheim, ein kleines freundliches Asyl mit einem Blick ins Weite, in das kleinste Stück Natur, ist alles, was ich noch wünsche", so schrieb er als alter Mann; „Verkehr mit der Natur, mit der Kunst und mit Gott ist mir das Beste, Liebste und Höchste. Alles äußerliche, bloß kluge, anspruchsvolle und dem Scheine huldigende Treiben, wie es jetzt in den Großstädten herrscht, ist mir im Innersten zuwider." Still sitzt er in seiner Klause, als der große Kampf Deutschlands gegen Frankreich tobt. Er spricht mit innigem patriotischen Anteil von dem Kriege, aber doch so, als spielte sich die Weltgeschichte in einer anderen, ihm fremden Welt ab. Er liest derweil Predigten und Andachtsbücher, zeichnet gemächlich vor sich hin und wünscht nichts anderes, als daß man ihn ungestört sich selbst überlassen möge.

So haben Schwind und Richter das gemeinsam, daß sie herzlich und unbefangen wie Kinder in die Welt blickten, mit kindlich frommem und reinem Herzen zeichneten und malten.

Schwind ist der freiere, schwungvollere, poetische Geist, der feingebildete Wiener Aristokrat. Ludwig Richter aber steht unserem und unserer Kinder Herzen nahe durch seine einfältige, ehrliche Art, durch seine treuherzige, ein wenig philiströse Gemütlichkeit. Von den späteren Illustratoren, wie Pletsch, Fröschl und anderen hat keiner ihn erreicht. Dann wurden unsere „gebildeten Kinder“ mit englischen Kinderbüchern von Walter Crane und seiner Schülerin Kate Greenaway oder gar mit den affektierten französischen Arbeiten gefüttert, deren gezierte, affige Figürchen allerdings manchem Großstadtkind wohl verständlicher sind, als Ludwig Richters gesunde, pausbackige Bauernbuben. Heute sucht man diesen guten alten Ludwig Richter mit Recht wieder in unserer Kinderstube heimisch zu machen und den Schatz zu heben, den er einst dem deutschen Hause hinterlassen hat.

In diesen Meistern, in Rethel, Schwind und Richter, findet die deutsche Romantik ihren herrlichen Abschluß. Aber auch der von Carstens gepflanzte Klassizismus wirkte fort. In reiner Gestalt war er noch vertreten durch Bonaventura Genelli (1798—1868), der freilich Carstens persönlich nicht mehr gekannt hat, da sein Geburtsjahr zusammenfiel mit dem Todesjahr des Meisters. Aber als dieser Enkel des großen Architekten Genelli von Berlin 1822 nach Rom kam, fand er um den alten Landschafter Koch noch einen Kreis von Carstens-Anhängern geschart, zumeist freilich wunderliche Gesellen, die in wilder Fehde mit ihren Todfeinden den Nazarenern lebten, Krafthuber, die den tränenseligen Klosterbrüdern in rauhen Ausdrücken feindselig sich erwiesen, wie der Tiroler Anderson und der Maler Müller (Teufels-Müller). Zu diesen gesellte sich Genelli, ein athletisch gebauter Mann, der die ganze Welt von den großen männlichen und weiblichen Aktfiguren erfüllt sah, mit denen er Blatt um Blatt in schön geschwungenen Konturen füllte, mit hohem Stilgefühl und großer Gleichgültigkeit gegen die Anatomie. Er war ausschließlich für Linie und Form begabt, nicht für Farbe. Als er 1832 für das „römische Haus“ des Dr. Härtel in Leipzig Fresken malt, endet das mit einem ziemlichen Mißerfolg. 1836 in München hält er sich fern von den Cornelianern und genießt dafür den Vorzug, vor seinen nicht verkauften Entwürfen hungern zu dürfen. In einem von jedem Luxus, ja jedem Bedürfnis entblößten Zimmer steht er vor dem Spiegel sich selbst Modell, empfängt auch so seine Besuche, ohne Rücksicht darauf, ob seine schöne aber völlig adamitische Gestalt den eintretenden Herren und zuweilen auch Damen ein sympathischer Anblick ist. Endlich erregen doch seine Umrißzeichnungen zu Homer und zu Dante Aufmerksamkeit (Fig. 245), mehr noch die dramatischen, streng antik stilisierten Zyklen aus dem „Leben einer Hexe“, „dem Leben eines Wüstlings“, „dem Leben eines Künstlers“. Wer da die Schönheit der Genellischen Linien nicht begriff, erbaute sich doch an dem wilden, sinnlichen Leben. Aber auch mit diesen in Kupferstich vervielfältigten Werken konnte er nur mühsam den dürftigsten Lebensunterhalt gewinnen, und erst 1856 riß Graf Schack ihn aus der höchsten Not. Seit 1859 durfte er dann noch sieben sorgenfreie Jahre durch die Gunst des Großherzogs in Weimar verleben, der ihm pro forma eine Professur an seiner Kunstschule verschaffte, ohne die Erteilung von Unterricht dafür zu verlangen. Dort entstehen noch eine Reihe wunderbarer Entwürfe. Die langgestreckten, reich bewegten, oft unglaublich akrobatisch verrenkten Gestalten der Canovazeit leben hier als eine Art Gummimenschen mit Phantasiemuskeln nach. Aber sie sind durch edelste Linienempfindung verklärt und mit eigentümlichem Wohllaut erfüllt, den erst die heutige Generation wieder als vollendete Harmonie empfindet. Genelli versucht jetzt auch, einige seiner Kompositionen in Farben auszuführen, wie den Raub der Europa (1859) und den Entwurf zu einem Theatervorhang. Allein die so wenig kultivierte farbige Vorstellung von den

Der See Kopais.

Verlag von E. A. Seemann

[illegible] poetische Geist, der feingebildete [illegible] unserer Kinder Herzen nahe [illegible] ein wenig philiströse Gemütlichkeit. [illegible] und anderen hat keiner ihn erreicht. [illegible] Kinderbüchern von Walter Crane und [illegible] affektierten französischen Arbeiten gefüttert, deren [illegible] Geschmack wohl verständlicher sind, als [illegible] Bauernstuben. Heute sucht man diesen guten alten [illegible] unserer Kinderstube heimisch zu machen und den Schatz zu [illegible] hat erschlossen hat.

[illegible] Schwind und Richter, findet die deutsche [illegible] von Carstens geschaffene Klassizismus wirkte [illegible] durch Bonaventura Genelli (1798—1868), [illegible] bekannt hat, da sein Geburtsjahr zusammenfiel mit [illegible] des großen Architekten Genelli [illegible] und er [illegible] dem alten Landschafter Koch noch einen Kreis [illegible] freilich wunderliche Gesellen, die in wilder [illegible] Kraishuber, die den [illegible] wie der Tiroler Anderson und der Maler [illegible] Zu [illegible] sich Genelli, ein athletisch gebauter Mann, [illegible] weiblichen Aktfiguren [illegible] Korturen füllte, mit hohem Stilgefühl. [illegible] Er war ausschließlich für Linie und Form [illegible] für das „römische Haus" des Dr. Härtel in Leipzig [illegible] das mit [illegible] 1836 in München hält er sich [illegible] den Bezug, vor seinen nicht verkauften [illegible] zu dürfen. [illegible] einem [illegible] jedem Luxus, ja jedem Bedürfnis entblößten [illegible] vor dem [illegible] Modell, empfängt auch so seine Besuche, ohne [illegible] ob seine [illegible] aber [illegible] Gestalt den eintretenden Herren und [illegible] sympathischer [illegible] ist. Endlich erregen doch seine Umrißzeichnungen [illegible] Aufmerksamkeit (Fig. 210), mehr noch die dramatischen, streng [illegible] aus dem „Leben einer Hexe", „dem Leben eines Wüstlings", „dem Leben [illegible] da die [illegible] der Genellischen Linien nicht begriff, erbaute [illegible] sinnlichen Leben. Aber auch mit diesen in Kupferstich vervielfältigten [illegible] nur mühsam den dürftigsten Lebensunterhalt gewinnen, und [illegible] aus der bittersten Not. Seit 1859 durfte er dann noch sieben [illegible] Gunst des Großherzogs in Weimar verleben, der ihm [illegible] Kunstschule verschaffte, ohne die Erteilung von Unterricht [illegible] noch eine Reihe wunderbarer Entwürfe. Die [illegible] akrobatisch verrenkten Gestalten der Canovazeit [illegible] mit Phantasiemuskeln nach. Aber sie sind durch [illegible] eigentümlichem Wohllaut erfüllt, den erst die heut[illegible] empfindet. Genelli versucht jetzt auch, einige [illegible] wie den Raub der Europa (1859) und [illegible] die so wenig kultivierte farbige Vorstellung [illegible]

K. Rottmann, **Der See Kopais.**

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. Bd.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Fig. 246. K. Rottmann: Athen.

Dingen ließ sich in späteren Jahren nicht plötzlich entwickeln. Genelli bleibt ein Konturkünstler, den wir bewundern, weil er ein Stilist ersten Ranges und in seiner Art absolut vollkommen ist (Fig. 248).

Der Maler Koch in Rom hatte Carstens Traditionen auf die Landschaft übertragen wollen. Aber er studierte nicht nur wie Carstens die Antike, sondern die Natur selber und sein Klassizismus äußert sich mehr in der Wahl der Motive und der Staffage, wobei er das Großartige, Erhabene, Schauerliche vor dem Idyllischen bevorzugt. Karl Rottmann (1798—1850) geht im Stilisieren der Naturformen weit über Koch hinaus. Er liebt nur große, ernste, erhabene Gegenden, die als Sitz eines heroischen Geschlechts sich schon in ihrer Form und Farbe ankünden, auch ohne daß Menschen darin dargestellt werden. Man soll nicht allzu sehr darüber spotten, denn das Bewußtsein, daß durch Stimmung allein eine Landschaft uns erheben und begeistern kann, ist ja heute wieder ganz geläufig. Und wenn er auch etwas glatt und vertrieben mit sehr beschränkter Palette malte, so steht er doch im Prinzip der modernen Ideallandschaft nicht so fern (Fig. 246). Nach den Fresken in den Münchener Hofgartenarkaden darf man ihn freilich nicht beurteilen. Aber im Rottmannsaale der Münchener Pinakothek wird manchem heute wieder der Gewitterhimmel über Marathon oder das apollinische Sonnenlicht über Delos nicht so ganz unberechtigt und unverständlich erscheinen. Neben Rottmann hat dann Friedrich Preller (1804—1878) in Weimar die klassische Landschaft, ein wenig romantisch verschönert, zu Ehren gebracht. Der große Karl August von Weimar und Goethe waren die Gönner und Leiter Prellers auf seinen Jugendwegen. Seit 1828 hatte er in Rom Thorwaldsens und Cornelius Werke vor Augen gehabt und vom alten Koch wieder gelernt, die Landschaft als großer Empfindung fähige malerische

Aufgabe zu betrachten. 1832—1836 malte er im römischen Hause des Dr. Härtel in Leipzig jene berühmte erste Serie von Odysseebildern, die neuerdings von den Wänden gelöst wurde. Eine zweite Reihe von Entwürfen über das gleiche Thema schuf er 1856—1859 (Kohlezeichnungen, Berlin, Nationalgalerie). Endlich wird der Zyklus in erweiterter Gestalt im Museum zu Weimar 1865—1869 in Wachsfarben wiederholt. (Dazu die Entwürfe im Leipziger Museum.) Preller nahm es gründlich mit dieser Lebensaufgabe. Auf wiederholten Studienreisen sowohl an der Ostsee als in Italien lebte er sich in die großen Phänomene der Natur ein, zeichnete unendliche Studien und konnte dann in 16 Bildern die Landschaften des homerischen Epos in antiker Schönheit, wenn auch nicht immer antiker Größe schildern (Fig. 247). Mag immerhin ein allzu liebenswürdiger, rosiger Hauch



Fig. 247. Fr. Preller: Die Rinder des Helios. Aus den Odysseebildern im Museum zu Weimar.

über dieser klassischen Welt liegen, für die abenteuerlichen Fahrten der wilden Helden nicht immer der richtige Hintergrund gefunden, mögen die Figuren etwas typisch behandelt sein. Die Wirkung ist doch viel stärker, als bei seinen Vorläufern, weil nicht mehr auf Kontur, sondern auf Licht- und Schattenflächen komponiert ist. Stets wird der weihevoll abgeschlossene Saal im Weimarischen Museum eine erquickende Stätte bleiben für den, der aus Tageskampf und Unruhe sich in stille, heitere Schönheit versetzen will. Mit Behagen wird er die Szenen von Odysseus Irrfahrt an sich vorüberziehen lassen, über denen die lauen Lüfte einer schöneren Welt zu wehen scheinen. Wenn auch nicht die volle Kraft des homerischen Urtextes aus den Wandbildern wiederklingt, so doch der gemütlichere Ton der Vossischen Übersetzung.

So ragen die Ausläufer der deutschen Romantik und des Klassizismus weit hinab bis fast in den Ausgang des 19. Jahrhunderts, bis sie sich berühren mit den Schulen, die von neuem Poesie an Stelle prosaischer Natur setzen wollten. Schwind und Rethel,

Steinle und Ludwig Richter, J. A. Koch und Schirmer sind die Vorläufer Arnold Böcklins und der modernen Neuromantik.

Aber auch der Realismus hat seine Vertreter in dieser idealistischen Epoche gehabt. Zwar strebt die Mehrzahl der Künstler danach, eine verklärte Welt zu schildern, Ereignisse, die ungewöhnlich schön oder ergreifend sind, den Dingen durch sinnvolle Gruppierung eine besondere Weihe zu geben. Dennoch finden sich Maler, die sich davor scheuen, die Natur zu „veredeln". Zu diesen seltenen Realisten gehörten in Berlin zuweilen Fr. E. Meyerheim und Hosemann, stets aber Franz Krüger, der lieber den Parademarsch der Potsdamer Garde als Hellenen und Perser malte, lieber ein preußisches Remontepferd als einen Dichtergaul. Wie ehrlich und korrekt erscheint er gegenüber Karl Schorn (1800—1852) und anderen Cornelianern mit ihren „historischen Schlachtenbildern", ja selbst gegenüber dem temperamentvollen und koloristisch höher stehenden Géricault hält er sich in seiner Art. Ihm lassen sich in Nürnberg Johann Adam Klein (1792—1875) und sein jung verstorbener Freund Joh. Christoph Erhard (1795—1822) zur Seite stellen. Klein hatte als Radierer und Tierzeichner begonnen, verlebte die Kriegszeit 1811—1815 in Wien, und hat dabei nicht nur die Gäule, sondern auch ihre Reiter ebenso genau studiert wie das Terrain und die Landschaft.

Aber nicht jeder, der in dieser Zeit Volkstypen oder Schlachtenbilder malt, darf ohne weiteres als Vorläufer des Realismus betrachtet werden. Was an ihren Werken realistisch scheint, liegt oft mehr im Motiv, in der Besonderheit der Tracht und der Handlung, in der erstrebten Ähnlichkeit bei Bildnissen, selten in der malerischen Auffassung. Man vergleiche Arbeiten von K. A. H. Heß (1769—1849) oder von Peter Heß (1792—1871), welch' letzterer die Befreiungskriege im Gefolge des Fürsten Wrede mitmachte, mit König Otto nach Griechenland zog (1833) und schließlich im Auftrage des Zaren Nikolaus Land und Leute in Rußland studierte. Da ist die Natur vergewaltigt durch manierierte Nachahmung holländischer Genremaler und durch das Streben nach kunstvoller Komposition. Das gleiche gilt von Wilhelm von Kobell (1766—1855), ferner von Albrecht Adam (1786—1862), dem Stammvater jener Malerfamilie, der der Tiermaler Benno Adam (1812—1892), die Soldatenmaler Franz Adam (1815—1886) und Eugen Adam (1817—1880) angehören. Nicht jeder ist Realist, weil er Trachten und Volkstypen darstellt, wie K. Enhuber (1811—1867) mit seinen oberbayrischen und schwäbischen Jägern und Wildschützen, ferner Heinrich Bürkel (1802—1869), der Tiroler Bauern und römische Briganten malt. Das Einzelne war naturgetreu, das Ganze novellistisch und gekünstelt. Auch die Bildnisse von J. K. Stieler (1781—1858) oder Franz Xaver Winterhalter (1806—1873) sind in manchen äußeren Beitaten von absoluter Treue, aber ihrer ganzen Auffassung nach doch unwahr und posiert.

Dagegen gibt es unter den Landschaftern eine Gruppe nordischer Künstler, die mit bewundernswerter Einfachheit und Objektivität die Natur spiegeln. Sie haben fast alle die Kopenhagener Akademie besucht oder stehen der älteren norwegischen Schule nahe. Auch der früher erwähnte Kaspar David Friedrich (1774—1840) ging 1794 nach Kopenhagen, ehe er 1798 nach Dresden zog. Friedrich ist geradezu ein Phänomen in der Art, wie er den Nebeldunst der Nacht, den umschleierten Glanz der Gestirne, die gespenstisch sich ausstreckenden Zweige malt, wie er über das Hünengrab sturmzerzauste Regenwolken jagen läßt, oder die hinter Ruinen aufgetürmten Wolken vom Abendhimmel abhebt, und doch alles ohne romantische Entstellung richtig wiedergibt (Fig. 191). Ganz modern intim ist auch eine kleine Frühlingslandschaft seines Freundes Dr. K. G. Carus in Dresden (1789—1869). Während

sich dabei noch ein Streben nach romantischer Stimmung einmischt, verzichten andere auch auf dieses Reizmittel. So der Norweger Johann Christian Clausen Dahl (1787—1857), der in Kopenhagen studierte, aber seit 1818 in Dresden lebte, wo er später als Professor an der Akademie wirkte. Seine Küstenbilder aus Norwegen und Italien erfreuen trotz der mageren Farbe, denn sie sind mit eigenen Augen gesehen, ohne Vermittelung der alten Holländer oder Italiener. Eine verwandte Natur ist Christian Morgenstern (1805—1867), aus Hamburg gebürtig, wo er bei dem Panoramenmaler Suhr und bei Bendixen seine Studien begann, 1827 Norwegen, 1828 die Kopenhagener Akademie besucht. Er siedelt 1829 nach München über. Auch Louis Gurlitt aus Altona (1812—1897) studiert in Hamburg bei Bendixen, dann auf der Kopenhagener Akademie (1835). Nach mehreren Nordlandfahrten siedelt er sich vorübergehend in Düsseldorf (1843), Berlin und Wien (1851 bis 1859) an, schließlich in Dresden. Er erfaßt die italienische wie die nordische Landschaft mit gleicher Ruhe und Unbefangenheit vom rein malerischen Standpunkte, ohne heroische oder idyllische Nebenabsichten. Morgenstern und Gurlitt verdanken jedenfalls schon den Hamburger Studienjahren die Grundlage für ihre stille, in sich beruhende Naturauffassung. Denn in dieser Kaufmannsstadt waren von jeher Maler tätig, die nicht Kunst im „höheren Sinne des Wortes", sondern die einfache unverfälschte Natur suchten. So neben den vorgenannten der bald nach London übersiedelnde S. Bendixen (geb. 1784), ferner der Marinemaler A. F. Vollmer (1806—1875), der Illustrator O. Speckter (1807—1871) und andere, die mehr lokalgeschichtliche Bedeutung haben. Auch an die eigenartige Naturauffassung von Runge und Klinkowström sei erinnert, von denen der erstere in Hamburg ansässig war, der letztere vorübergehend sich dort aufhielt, ebenso der Kunstschriftsteller und Radierer v. Rumohr (1785—1843), der vergeblich die herrschenden ästhetischen Irrlehren bekämpfte.

Nicht so sehr die Fähigkeit war also in der Epoche der Romantik verschwunden, die Natur ungeschminkt zu sehen und wiederzugeben, sondern der Wille. Es war ein Menschenalter neuer Kämpfe notwendig, diesen Willen wieder zum vorherrschenden, den Realismus wieder zur Regel zu machen.



Fig. 248. Bonaventura Genelli: Bacchus und Ganymed. Aus „Satura" Taf. V.
Nach der Festschrift der Buchhandlung Alphons Dürr in Leipzig.



Fig. 249. L. Schwanthaler nach Rauch: Huldigung der deutschen Stämme. Südliches (vorderes) Giebelfeld der Walhalla.

c) Bildnerei.

Mit besonderem Eifer nahmen die deutschen Bildhauer die Lehre von der Reinheit und Einfalt der Antike an, und bekämpften den sittenlosen Naturalismus der Welschen. Man machte seine Studien am Gipsabguß und wählte seine Motive aus der antiken Sage und Götterlehre. Man wetteiferte mit den schlechten spätrömischen Kopisten darin, jede Spur von Fleischlichkeit aus den Aktfiguren zu verbannen und die Gewandung so kunstvoll zu drapieren, bis sie höchst unnatürlich wurde. In Berlin sah der alte Schadow seit den Freiheitskriegen diese neue Generation heranwachsen, die, wie sein eigener Sohn Rudolf, weder ihn noch Canova oder Houdon mitempfand, sondern Thorwaldsen folgte oder gar dem französischen Maler David. Dieser hatte sich ja selbst den Bildhauern dringend als Lehrer empfohlen, vielleicht weil er fühlte, daß seine Kunst den Bildhauern wertvoller war, als den Malern. Unter den jungen Deutschen in seinem Atelier war auch Christian Friedrich Tieck (1776—1851), ein Bruder des Dichters, der zahlreiche Porträtbüsten in einer strengen, aber der Natur noch nicht entfremdeten Manier ausführt (Fig. 250). Goethe protegierte ihn und suchte ihn vergeblich gegen Schadow auszuspielen. 1805 ging er nach Rom, dann nach München, wo er für den Massenbedarf König Ludwigs Büsten für die Walhalla arbeitet. In Berlin, wo er seit 1819 lebte, hat er die plastische Dekoration des Schinkelschen Schauspielhauses geschmackvoll durchgeführt und dem hellenistischen, etwas zarten Stile des Baues geschickt angepaßt. Porträtbildhauer und Schüler von David und Schadow war auch Ludwig Wichmann (1784—1859). Er machte sich berühmt durch seine Figur der Wasserschöpferin und durch die Nike, die den verwundeten Krieger aufrichtet (Fig. 251). Sie war eine der acht Gruppen auf Schinkels Schloßbrücke, der von den Berlinern sogenannten „Puppenbrücke". Was mögen die märkischen Landwehrmänner gedacht haben, wenn sie sich hier als antike Krieger verewigt sahen in so völliger Nacktheit, daß bei gewissen Leuten das Schamgefühl gröblich verletzt wird, und jede Erzieherin die Vorhänge des Wagens niederlassen muß, wenn sie mit Prinzessinnen oder anderen höheren Töchtern über die Brücke fährt? Ob sie es verstanden, warum statt ihres Unteroffiziers hier Pallas Athene die Soldaten unterrichtet und Nike die Verwundeten und Sterbenden nicht etwa in den Himmel, sondern zum Olymp emporträgt? Mit solcher Kunst hoffte man damals das Volk erheben, bessern und erziehen zu können. Damit tritt nirgends so drastisch wie hier das Absonderliche der

hellenischen Maskerade uns entgegen, wo sie mit der herrschenden Prüderie und dem militärischen Empfinden der Berliner in stärksten Konflikt gerät.

Glücklicherweise konnte dieser hellenische Geist den preußischen nicht völlig verdrängen. Noch wirkten die Anschauungen des alten Schadow energisch auf die von ihm begründete Schule, von der „der Alte" im Jahre 1824 mit gerechtem Stolze behauptete, daß die Ausübung vielleicht in Rom besser sei, daß aber für Aufgaben aus der wirklichen Welt die unter seinen Augen entstandenen Künstler mit mehr Originalität arbeiteten. Besonders hatte er dabei wohl Christian



Fig. 250. Chr. Fr. Tieck: Marmorbüste der Königin Elisabeth (1827). Aachen, Städt. Suermondtmuseum.
Eigene Aufnahme der Verlagshandlung 1904.

Rauch (1777—1857) im Auge, den bedeutendsten unter den Schadow-Schülern, der sich mit vollem Bewußtsein gegen das geisttötende Kopieren der Antike im Thorwaldsen-Stil verwahrte. Er sorgte dafür, daß die Berliner Bildhauerschule in dem üblen Rufe des Realismus blieb, über den Goethe so bekümmert sich ausgesprochen, und der zu seinem Leidwesen von Berlin aus sogar die übrige deutsche Bildhauerei beeinflußte. Die volle Natürlichkeit der Schadowschen Frühzeit hatte Rauch freilich nicht mehr. Auch ihm hatte der Klassizismus den Blick allzusehr „abgeklärt". Aber er sah doch in den antiken Vorbildern noch das zu Grunde liegende Modell, er stellte die Zeitgenossen doch nicht ausschließlich als Athleten und Wettschwimmer dar, er zitterte nicht bei dem Gedanken an eine Marmorhose, und er hatte andererseits die in Schadows Frauengestalten noch nachlebende Rokokograzie überwunden. In Arolsen 1777

als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners geboren, hatte er schon früh in Bildhauerateliers gearbeitet. Dann war er gezwungen, für seine Angehörigen zu sorgen, und darum 1797 als Kammerdiener bei der Königin Luise von Preußen eingetreten. Man hat darüber gezürnt, daß ein solches Genie zum Lakaien erniedrigt wurde. Eher könnte man vielleicht mit Stolz darauf hinweisen, daß er aus dienender Stellung zu solcher Höhe sich aufschwang. Am allerwenigsten ist ein Vorwurf für den preußischen Hof damit verknüpft. Gerade die Königin hat alles für Rauch getan und schließlich 1804 ihm ein Stipendium zur Romreise erwirkt. Wie wenig seine frühere Stellung ihm in den Augen Verständiger schadete, sehen wir aus der herzlichen Aufnahme, die er in der ewigen Stadt bei dem preußischen Gesandten Herrn



Fig. 251. L. Wichmann: Nike richtet den verwundeten Krieger auf. Marmorgruppe der Berliner Schloßbrücke.

v. Humboldt gefunden hat. Daß Rauch selbst der preußischen Königin dankbar blieb, dafür gibt es kein besseres Zeugnis als die berühmte Sarkophagfigur im Mausoleum zu Charlottenburg, die der Meister 1811 nach dem frühen Tode der edlen Frau entwarf und, von der argwöhnischen französischen Polizei überwacht, 1812—1814 zu Rom in Marmor übertrug (Fig. 252). Als nach mannigfaltigen Schicksalen die Statue in Charlottenburg aufgestellt wurde, in dem Moment, da König Friedrich Wilhelm III. von neuem gegen den aus Elba zurückgekehrten Napoleon ins Feld eilte, da mag der Fürst doppelt erschüttert vor dem Idealbild der Heimgegangenen gestanden haben. In heiligem Frieden mehr schlafend als tot ruht die Königin, wie ein Marmorspiegel jener Schönheit, die sie einst im Leben schmückte. Da herrschte keine falsche Idealität, sondern Verklärung und Steigerung der voll bewahrten Wirklichkeit (Fig. 262). Wenigstens war der Gatte ganz erschüttert von der Ähnlichkeit der Statue und es dürfte keinen

kompetenteren Beurteiler dafür geben. Vergleicht man Rauchs Arbeit mit späteren plastischen Nachbildungen oder mit Richters Königin Luise, so ist jedenfalls die Ähnlichkeit, das Hineinverweben des wirklichen Porträts in die klassische Form unverkennbar. Wieviel Naturstudium in dieser schlummernden Marmorfigur steckt, das sollte man heute nicht übersehen. Übrigens stört die Nachahmung antiker Formen gerade bei diesem idealen Grabdenkmal am wenigsten, da die Fürstin ja bei Lebzeiten ein ähnliches antikisierendes Gewand trug. Eine neue dankbare Aufgabe wurde Rauch zuteil, als er neben der zierlichen Königswache Schinkels zunächst die Statuen von Scharnhorst und Bülow (1822), dann gegenüber den alten Blücher (1826, Fig. 253), später auch York und Gneisenau aufstellen durfte (1852, 1853), die ersteren leider noch in Marmor, die drei letzteren in Bronze. Würde die Königswache mit den Statuen vom großen Verkehr mehr abgeschlossen in feierlicher Einsamkeit liegen, so wäre dieser Platz mit seinem feinen Gräzismus



Fig. 252. Chr. Rauch: Grabmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg.

ein köstliches Erinnerungsmal jener Zeit, allerdings mehr durch sinnvolle Schönheit als durch preußischen Charakter ausgezeichnet. Rauch bestand bei der Ausführung der Figuren harten Kampf mit sich und dem Zeitgeist. Neben dem dorischen Tempel wollte er doch nicht moderne Menschen in zeitgenössischem Kostüm geben. Und doch waren sie ohne Uniform unkenntlich. Andererseits durfte er nicht schlechthin Scharnhorst, Bülow, Blücher modellieren, wenn sie nicht zugleich symbolisch „Rat, Tat und Energie“ ausdrückten. Man pflegte damals nicht einen General, einen Dichter, sondern den General, den Dichter als solchen, als Gattungsbegriff darzustellen. Der Porträtierte durfte nur so viel individuelle Besonderheit zeigen, daß er dem Ideal seiner Gattung nicht widersprach. Er durfte moderne Uniform tragen, aber Mantel und Hosen mußten doch ein wenig antike Falten schlagen, was dann freilich aussah, als ob der Träger soeben eine Schwimmpartie in der Spree gemacht hätte. Auch darauf wurde streng gehalten, daß das Haupt, das ja bei manchen Menschen der Sitz des Geistes ist, nicht durch Helm oder Mütze verhüllt wurde, so daß Helden zwar warme Mäntel um

den Leib, aber kalte Köpfe haben und barhaupt der Witterung Trotz bieten müssen. Selbst die Reiter am Sockel des Friedrich-Denkmals saßen meist entblößten Hauptes zu Pferde, als habe der König „Helm ab zum Gebet" kommandiert (Fig. 254). Daß der alte Fritz selbst seinen Dreispitz aufbehielt, ist nicht auf Rauchs freie Entschließung, sondern auf königlichen Befehl zurückzuführen. Wie sehr die charakteristische Bildung oft dem klassischen Charakter geopfert wird, tritt am deutlichsten bei Rauchs Porträtbüsten hervor. Mit den blinden Augen und



Fig. 253. Chr. Rauch: Denkmal Blüchers in Berlin.

steinernen Haaren wirken sie unerquicklich und leer, obwohl eine strenge und starke Bildung, eine feierliche Größe der Formen oft zu erkennen ist. In letzterem Sinne ist Rauchs Blücher-statue in Berlin weitaus die gelungenste. Die schneidige Energie des alten Reitergenerals zu Fuß kommt trotz einer gewissen Weichlichkeit und Schönheit der Züge in der knappen gedrungenen Haltung und energischen Bewegung voll zum Ausdruck (Fig. 253), ganz anders als in der matten Max Joseph-Statue zu München (1826).

Die Jahre 1834—1854 wurden für Rauch durch die anstrengende Arbeit für das Denkmal Friedrichs des Großen (Unter den Linden zu Berlin) ausgefüllt. Gleich nach des Königs

Tode hatten Schadow und Gilly Entwürfe für ein Friedrichsmonument geschaffen, die aus Geldmangel nicht ausgeführt werden konnten. Nach den Freiheitskriegen nahm Schinkel den Gedanken wieder auf. Ein= und mehrstöckige Bauten mit Kolonnaden, Trajanssäulen, Obelisken und Quadrigen wurden projektiert. Nirgends so wie hier erwies sich Schinkel als der getreue Schüler der Neuklassizisten, von denen er sich nur durch die etwas strengere hellenische Detailbildung unterschied. Für den plastischen Schmuck wurde auf Rauch gerechnet. Zum Glück wurden Schinkels Wünsche, der den alten Fritz mit nackten Beinen, römischem Panzer und klassischem Chiton verewigen wollte, nicht zur Tatsache, sondern Rauchs Entwurf, der den König in historischem Kostüm auf einem etwas griechisch stilisierten, aber doch natürlich bewegten Pferde zeigt. Unendliche Kämpfe mußte Rauch noch bei der



Fig. 254. Chr. Rauch: Friedrichsdenkmal. Sockelfiguren.

Ausgestaltung des Sockels bestehen, auf tausend Wünsche Rücksicht nehmen, beständig ändern. Kein Wunder, daß das Denkmal der Einheitlichkeit ermangelt. Selbst wenn wir diese stetige Durchkreuzung seiner Pläne ihm mildernd anrechnen wollen, so hat doch für unser Empfinden die übertriebene Höhe des mehrgeschossigen, engbrüstigen Sockelbaues, an den eine Überfülle von Figuren angeklebt ist, nichts Erfreuliches. Der Reiter steht so hoch, daß dem dankbaren Preußenvolke von seinem großen König wenig zu Gesichte kommt, außer dem Bauche des Pferdes und den Sohlen seiner Reiterstiefel.

In allen Einzelheiten aber fordert das Werk auch heute Anerkennung. Zunächst zeigen die Reliefs Schönheit und edlen Linienschwung. Die Zeitgenossen klagten darüber, daß alles zu malerisch und zu realistisch sei; uns scheint das Gegenteil der Fall. Jedenfalls erhebt sich das Monument durch die Feinheit der Verhältnisse, durch sorgfältige Berechnung der Verkürzungen, durch Gründlichkeit der Arbeit weit über den damaligen Durchschnitt.

Und doch wäre es unrecht, Rauch einen Plastiker ersten Ranges zu nennen. Dazu fehlt ihm die dramatische Begabung, dazu sind seine Gestalten zu korrekt und zu bewegungslos, ermangeln zu sehr der Genialität. Das Hübsche und Angenehme war seine eigentlichste Domäne, wie es in den zahlreichen Viktorien sich darstellt, die er teils für die Walhalla König Ludwigs, teils für andere Denkmale entworfen. Seine berühmte Kränze spendende Viktoria



Fig. 255. Chr. Rauch: Friedrichs-Denkmal zu Berlin.

ist eine „bildhübsche“ Berlinerin von ungewöhnlich zierlichem Wuchse (Fig. 256). Alles tiefgründige Pathos lag ihm dagegen fern. Die Mosesgruppe vor der Potsdamer Friedenskirche (1856) darf man z. B. nicht an Michelangelos römischem Riesen messen, sie erscheint daneben klein, müde und leblos. Aber Rauch hat doch den Sinn für das Natürliche bewahrt, ohne der Eleganz und sorgfältig abgewogenen Schönheit seiner Linien zu schaden. Darum scheint er uns dem Thorwaldsen und seinen mehr oberflächlichen Schöpfungen überlegen.

Von der glänzenden Schule, die Rauch in Berlin hinterlassen haben soll, ist einst viel

Aufhebens gemacht. Aber der Individualität wurde unter diesen Hellenisten wenig Spielraum gelassen. Für Denkmale wie für Porträtbüsten und Genrefiguren gab es neben den antiken Vorlagen gute Rauchsche Muster, die mit Fleiß kopiert wurden (Fig. 257). Zuweilen bricht auch das von Rauch gewahrte Naturgefühl unvermutet durch. So bei Drake (1805—1882) in der



Fig. 256. Chr. Rauch: Kranzspendende Viktoria.

Statue Friedrich Wilhelms III. im Berliner Tiergarten mit den poetischen Sockelreliefs, bei Bläser (1813—1874) in der Statue Friedrich Wilhelms IV. zu Sanssouci (Orangerie). Ferner bei einigen Tierbildnern. Rauch selbst war ja ein vortrefflicher Beobachter der Tierwelt. Unter seinen Schülern hat August Kiß (1802—1865) in seiner Amazone vor dem Berliner Museum wirklich ein kleines Meisterwerk voll feuriger Bewegung und voll Ebenmaß geschaffen. Da-

gegen kommt weder Albert Wolff (1814—1892) auf mit seinem Löwenkämpfer, noch Wilhelm Wolff (1816—1887). Besonders der letztere verfällt stilistischer Halbheit, schwankt zwischen Realismus und klassischem Stil. An Barye ragt keiner von diesen nur entfernt heran.

Die rechte Mitte zwischen Ideal und Wirklichkeit fand nur Ernst Rietschel (1804—1861). Er war zart von Körper und zart in seiner künstlerischen Empfindung, aber voll impulsiver Energie, wo es darauf ankam geniale Menschen als solche kenntlich zu machen, das Alltägliche an ihnen durch Vergeistigung zu überwinden. Das gelang ihm besonders an seiner Lessing-



Fig. 257. Drake: Nike krönt den Sieger. Berliner Schloßbrücke.

statue zu Braunschweig (1843—1853), die das Heldenhafte, den geistreichen Kämpfer betont, während Graffs bekanntes Bildnis die heitere Menschlichkeit Lessings zum Ausdruck gebracht hatte. Ähnliches gelang ihm bei der besten Porträtbüste jener Berliner Schule, der Büste Rauchs. Zu ihm war Rietschel 1826 in die Lehre gekommen. Bald wurden sie Freunde und Mitarbeiter, wobei Rauchs ruhige männliche Art eine vortreffliche Ergänzung in Rietschels mehr frauenhaft reizbarer Natur fand. Rauch hatte sich in Rom an Thorwaldsen und die Antike angeschlossen, Rietschel dagegen fühlte sich dort (1830) mehr den Nazarenern wahlverwandt. Darum gelang ihm, was Rauch vergeblich erstrebte, christliche Kunst zu schaffen. Seine Pietà vor der Friedenskirche zu Sanssouci steht an Tiefe der Empfindung weit über Rauchs benach-

barter Mosesgruppe. Weil Rietschel nicht nur Gestalter formaler Schönheit, sondern Menschenbildner war, darum gelang ihm auch jenes Doppelmonument Schillers und Goethes vor dem schlichten Theater zu Weimar so gut (1851, Fig. 258). Einfach, ungesucht ist die Gruppierung, innig die Charakteristik der beiden Heroen und ihres Verhaltens zueinander. Natürlichkeit und Seelenadel sind hier glücklich vereint. Nicht so unbedingt wird man Rietschels letztes Werk rühmen können, das Lutherdenkmal zu Worms. Der Gesamtentwurf nebst den Figuren Luthers und Wicleffs sind von Rietschel, alles übrige nach dessen Tode von den Schülern ausgeführt. Um Massengruppen zu vermeiden, hat Rietschel die Figuren über die um-



Fig. 258. Ernst Rietschel: Goethe und Schiller. Weimar.

mauerte Plattform verteilt, wobei die Erinnerung an das alte protestantische Trutzlied „Ein feste Burg" auch mit hineinspielte. Die Zerrissenheit dieser Komposition wirkt übel. Vortrefflich ist aber die Hauptgestalt, der unerschütterliche Reformator, aus dessen Zügen und Haltung ebensoviel trotziger Mannesmut als gläubige Begeisterung spricht (Fig. 259).

Rietschel, der nach kurzem Aufenthalt in Italien (1830) als Professor an die Dresdener Akademie berufen war (1832), begründete dort auch eine Bildhauerschule. Neben ihm wirkt seit 1838 Ernst Julius Hähnel (1811—1891), ein nettes gefälliges Talent, das in der Rokokozeit zu glücklicher Entfaltung hätte kommen können. Einzelne dekorative Arbeiten, wie die Skulpturen an der Wiener Hofoper, genrehafte Denkmale, wie die Körnerstatue

zu Dresden (1871), lassen ahnen, was Hähnel ohne die leidige Rücksichtnahme auf den Hellenismus und die zahme Schultradition hätte leisten können.

Auch in München wurde nicht minder eifrig als in Berlin und Dresden die Bildhauerei gepflegt, wie denn der Plastik in dieser klassizierenden Zeit naturgemäß reichliche Aufträge zuteil wurden. Überall empfand man ein unabweisbares Bedürfnis, Denkmale



Fig. 259. E. Rietschel: Lutherstatue vom Denkmal zu Worms.

zu setzen, jeder Bau mit seinen Giebeln und Metopen, Nischen und Friesen schien nur dazu errichtet zu sein, um den Bildhauern Beschäftigung zu geben. Doch entsprachen die Leistungen durchaus nicht den gehegten Hoffnungen. Der Grund lag wohl zum Teil darin, daß jeder Bildhauer sich verpflichtet fühlte, mit einem gewissen Phidias zu konkurrieren, aus der Statue irgend eines ehrenwerten Bürgers einen olympischen Zeus zu machen, große Gedanken bei den kleinsten Anlässen zu prägen. Man wollte nicht Menschen bilden, sondern Halbgötter,

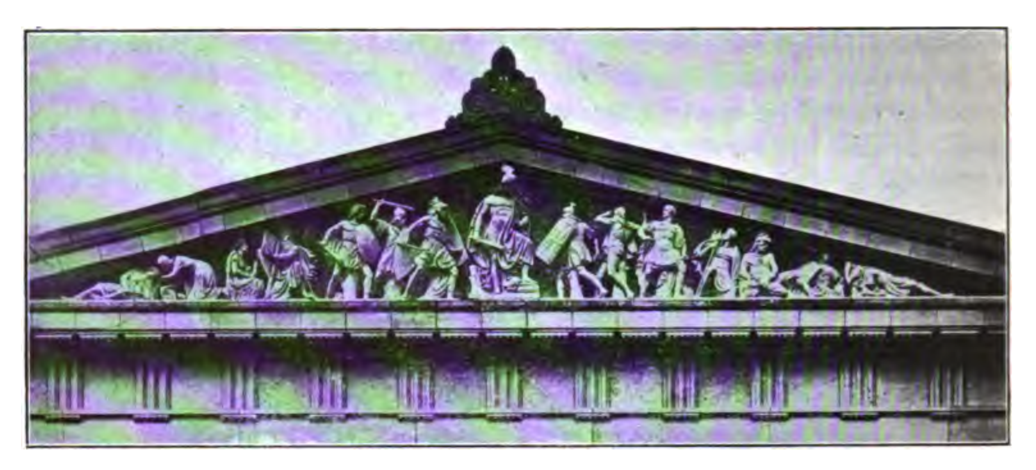


Fig. 260. Schwanthaler: Schlacht im Teutoburger Walde. Nördliches Giebelfeld der Walhalla.

ein adeliges Geschlecht der elenden demokratischen Gegenwart vor Augen stellen. Nicht jeder Münchener oder Berliner war dafür ein geeignetes Modell. Dazu kam der ungewöhnlich niedrige Stand der Darstellungskunst. Die Skulptur dieser Zeit tritt vorwiegend in Verbindung mit der Architektur als Schmuck, als Beitat auf. Und doch warnte man vor nichts nachdrücklicher, als vor dekorativer Behandlung der Plastik, also vor der Betonung des schmückenden Elementes. Das Ornament sollte vielmehr an sich bedeutend sein, womöglich Gedanken enthalten. Was blieb da übrig als hohler Formalismus, erborgte Geistreichigkeit, da man die Natur mit Besen austrieb und von der Antike nur das Unnatürliche absah. Nur einzelne, wie Johann Martin Wagner (1777—1858), bewahrten sich aus dem 18. Jahrhundert her etwas Naturgefühl, das er aus den reizenden Gruppen seines Vaters, des berühmten Bildhauers, noch als Erbteil überkam. Wagner war bis 1817 Maler, Schüler von Füger in Wien, und erhielt als erster einen Preis in den weimarischen Konkurrenzen für seinen „Ulysses". Dann ging er als Bildhauer nach München, wo er die Reliefs an der Königlichen Reitschule und am „Siegestor", leider auch die große starre Quadriga darauf geschaffen, und den großen Fries für die Walhalla bei Regensburg (1826—1837) komponiert hat. Sein größtes Verdienst bleibt doch sein Talent und sein nie versagender Eifer in der Aufspürung und im Ankauf antiker Originalwerke, wie er denn auch den Transport der Aegina-Skulpturen nach München geleitet hat. Andere, wie J. Haller (1792—1826), J. Leb (1790—1862), Johann E. Mayer († 1846), L. Schaller (1804—1865) sind heute kaum noch dem Namen nach bekannt, zum Teil auch nur Ausführende der Skizzen, welche Ludwig Schwanthaler (1802—1848) im Dienste Ludwigs I. schuf. Schwanthaler ist der repräsentierende Meister dieser Epoche in München. Er hatte 1826 schon Italien kennen gelernt, 1832—1834 in Rom unter Thorwaldsens Einfluß studiert und dann in München die Gunst König Ludwigs dadurch erlangt, daß er allen anderen an Fixigkeit, wenn auch nicht an Richtigkeit und Schönheit überlegen war. Aber für den etwas ungeduldigen, von Projekt zu Projekt hastenden Fürsten war der prompte Schnellarbeiter ganz unentbehrlich. Eilfertig schuf er Figuren, Reliefs, Porträts, Denkmale in Massen, das heißt er gab Tonmodelle von sich, die von der Schar der Gesellen in Marmor gehauen wurden. Gelegentlich ließ er auch nach fremden Entwürfen in seinem Atelier arbeiten, z. B. das vordere Giebelfeld der Walhalla zu Regensburg nach Rauchs Modell (Fig. 249). Seine Arbeiten werden von den Zeitgenossen nach dem laufenden Meter geschätzt. Man rühmt 43 Meter Aphrodite-Fries im Tanzsaale des

Königsbaues, etwa 82 Meter Barbarossa-Fries ebendaselbst, eine 17 Meter hohe Bavaria vor der Ruhmeshalle auf der Sendlinger Höhe, ein großes, rundlich geformtes, sonst ausdrucksloses Frauenzimmer, anziehend besonders dadurch, daß man in seinem Innern bis zur Kopfhöhe emporklettern kann (Fig. 176). So reiht Schwanthaler unverdrossen Denkmal an Denkmal. Die Sammlung von Gipsabgüssen nach seinen Werken im Münchener Schwanthaler-Museum enthält 203 Nummern, darunter als eine Nummer die 15 überlebensgroßen Figuren der Hermannsschlacht vom hinteren Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg (Fig. 260), die Giebelfeldgruppe für die Ruhmeshalle, 24 Bildnisstatuen von Künstlern für die Fassade der alten Pinakothek. Dazu zahlreiche Denkmale in München und außerhalb, wie das des Königs



Fig. 261. L. Schwanthaler: Der Loreleybrunnen. München, Hofgarten.

Ludwig I. und Herzogs Albrecht V. in der Münchener Bibliothek, des Großherzogs Friedrich in Karlsruhe. Woher sollte bei solcher Arbeit für das Engroslager die Zeit zum Studium kommen?

Schwanthaler wird gerne als romantischer Bildhauer den klassischen Berlinern entgegengestellt. Aber romantisch waren nur zuweilen die Namen seiner Figuren, vielleicht auch die Gedanken, die der eine und der andere daran knüpfte. In der Ausführung blieb er bei weichlichem Klassizismus, nichts von der herben Natur italienischer Quattrocentisten, von der eckigen Ehrlichkeit deutscher Kunst ist zu spüren. Darum sind seine Werke unheimlich schnell in Vergessenheit geraten. Seine Genrefiguren, wie die wohlgenährte Loreley (Fig. 261), gehörten einst in Gipskopien zum festen Bestand des deutschen Hauses. Heute sind sie so unbeachtet

wie Schwanthalers dekorative Figuren an Bauten, die nicht einmal wie die der mittelmäßigsten Rokokoplastiker durch schön belebte Silhouette erfreuen oder durch Reichtum der Bewegungsmotive. Außer der Schnelligkeit des Schaffens, denn das meiste entstand zwischen 1826—1848, wüßte man kaum etwas Rühmliches von Schwanthaler zu vermelden.

Ein wirklicher Romantiker, der auch mit den römischen Nazarenern 1821 in Rom befreundet wurde, war Konrad Eberhard (1768—1859), den sein Studium der italienischen Frührenaissance-Skulptur zur Dekoration der Münchener romantischen Bauten berufen erscheinen ließ. Von den Bildhauern, die in anderen süddeutschen Residenzen wirken, wäre noch der Rauch-Schüler Karl Steinhäuser in Karlsruhe zu nennen (1813—1879). Ferner die Schüler des Dannecker und Thorwaldsen, die in Stuttgart bildhauerten, wie Schweickle (1779—1833), Distelbarth (1780—1835), Theodor Wagner (1800—1880), L. Mack (1799—1831), C. Weitbrecht (1796—1836), J. W. Braun (1796—1863), J. L. Hofer (1801—1887). Über sie ist alles Wissenswerte in Wintterlins Lebensbildern württembergischer Künstler verzeichnet.

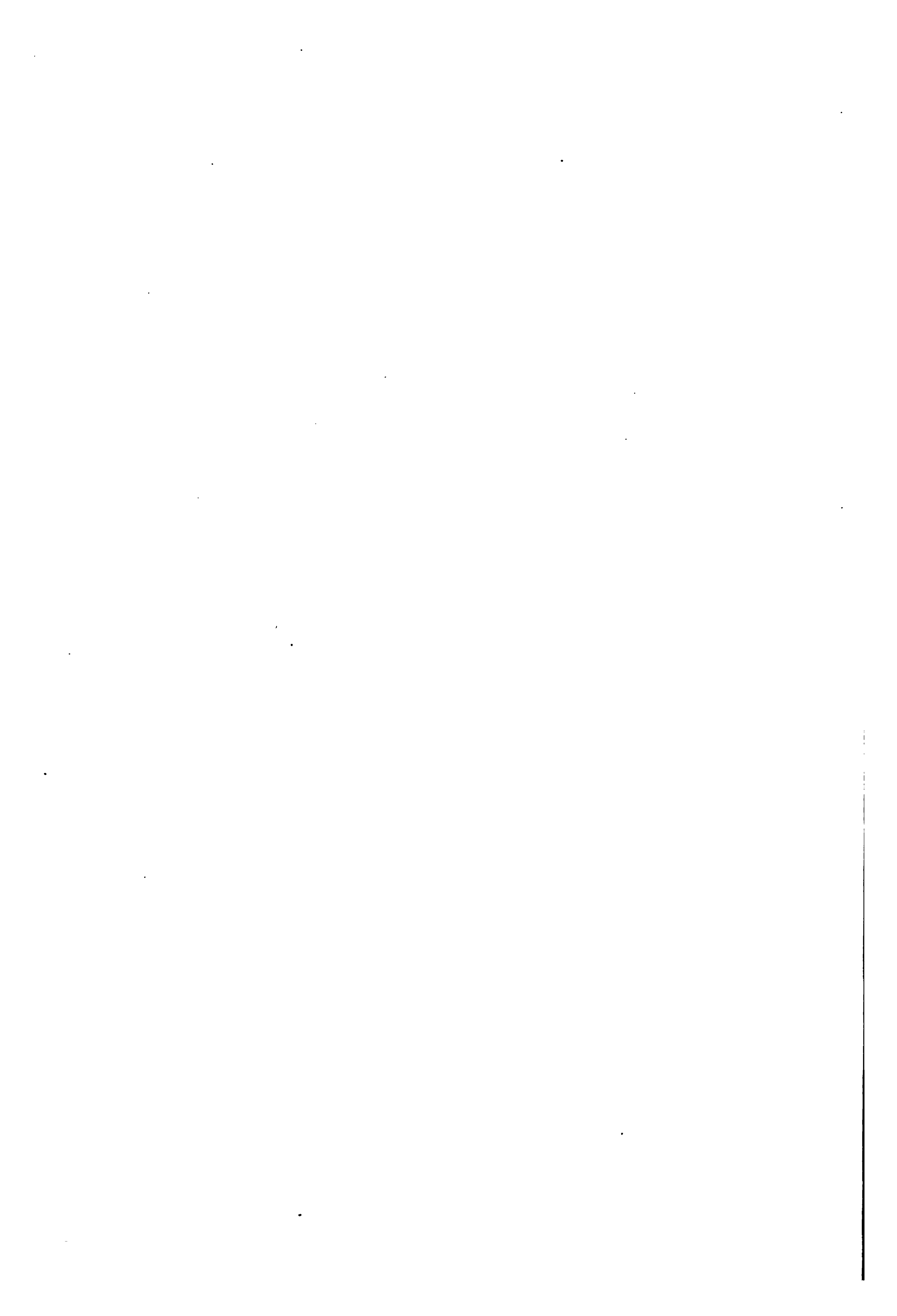
So wirkt die deutsche Plastik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach unerfreulich durch die Dürftigkeit und Leblosigkeit der mageren wohlgeglätteten Figuren, durch die Seelenlosigkeit der Köpfe mit ihrem griechischen Normalprofil und dem ewigen Lächeln, kurz durch die falsch verstandene Antike. Aber jene Meister waren stolz, die wahre Plastik gefunden zu haben, und weithin, besonders im europäischen Norden, wurden sie bewundert, mehr als die heutige deutsche Plastik, die sich den Rauch und Genossen so überlegen fühlt, und doch im Auslande kaum bekannt ist.



Fig. 262. Chr. Rauch: Vom Sarkophag der Königin Luise.

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

Zweiter Band



Tafel I.



E. Fromentin, Araber als Falkenjäger.
Paris, Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.

Kunstge[illegible]

des XIX. Jah[illegible]

Von

Max Sch[illegible]

Aa[illegible]

Zweiter Band

Mit 576 Abbildungen im Te[illegible] und 17 [illegible]



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1906



. Fromentin, Araber als Falkenjäger.
Paris, Louvre.

Kunstgeschichte

des XIX. Jahrhunderts

Von

Max Schmid

Aachen

Zweiter Band

Mit 376 Abbildungen im Text und 17 Farbendrucktafeln



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1906

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.



Abb. 1. L. Cogniet: Der Sommer. Paris, Hotel de Ville.

Seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts treten die Anzeichen einer neuen künstlerischen Revolution deutlich hervor. Die Grundsätze und Lehren, die seit 1750 geherrscht hatten, verlieren ihre werbende Kraft, der Idealismus der Romantiker und Klassiker wird verdächtig. Die neuen Bestrebungen, so verschieden sie unter sich sind, haben doch das eine gemeinsam, daß sie sich unter dem Schlagwort „Realismus" zusammenfassen lassen. Denn auf allen Gebieten und in allen Kulturländern suchen die Künstler vor allem wieder zur Natur in ein näheres Verhältnis zu kommen, vielleicht auch nur in ein anderes Verhältnis, als es Cornelius, David und Thorwaldsen gehabt hatten. Man will nicht mehr aus der Natur nur das Gute, Wahre und Schöne herausdestillieren, sondern man findet die Gesamtheit der Naturerscheinungen der Darstellung würdig. Man fängt an, zu begreifen, daß nicht nur das Edle, Liebliche und Zarte, sondern auch das Urwüchsige, ja das Häßliche und Gemeine seinen Reiz hat. Galt früher als Ziel der Kunst die Darstellung des Schönen, so fordern jetzt die „Realisten" auch Darstellung des Wahren.

Die realistischen Prinzipien gewinnen überraschend schnell Boden, weil sie nicht einer Laune der Künstlerschaft entspringen, sondern tief im Wesen der Zeit begründet sind. Die naturhistorischen und technischen Errungenschaften greifen stärker als zuvor in das gesamte Leben der Menschheit ein. Auch die Wissenschaft steigt nun aus dem Reiche der geistvollen Spekulation zur nüchternen Analyse herab. Sie baut keine Systeme mehr, denen die Welt der Tatsachen untergeordnet und angepaßt wird, sondern sucht Naturgesetze auf Grund von Einzelbeobachtungen, von Experimenten zu gewinnen. An Stelle aprioristischer Erkenntnis und objektiver Gesetze tritt die subjektive Erfahrung, an Stelle der Universalität die Spezialisierung, die durch Konzentration auf eng begrenzte Gebiete die Methoden zu verfeinern, den Einzelnen zu höchster Kraftentfaltung und zu erschöpfender Beherrschung seines Sonderfaches zu bringen sucht. Es ist hier nicht der Ort, die glänzende Entwickelung der exakten Naturwissenschaft und parallel dazu die Ausgestaltung der Geschichtswissenschaft zu ver-

folgen. Es genügt, zu konstatieren, daß überall die Tradition, die überlieferte Anschauung nachgeprüft, und das Gegenwärtige zum Vergangenen in Beziehung gesetzt wird. Die Hochachtung vor der geschichtlichen Vergangenheit erfährt damit auch in der Kunst eine weitere Steigernng. Je reicher das Material ist, das die Kunsthistoriker zusammentragen, je schneller sich Museen und Vorbildersammlungen mit Altertümern füllen, um so mehr verlangt man auch vom lebenden Künstler Benutzung dieser alten Vorbilder. Das gilt in erster Linie vom Architekten, der seine Kenntnisse nicht mehr auf dem Bau in der Praxis begründet, sondern auf Bauakademien und Polytechniken, wo er mehr mit „Wissenschaft" als mit „Kunst" gesegnet und vor allem in der Stillehre gedrillt wird. Nicht minder macht sich dieses Drängen nach wissenschaftlichem Betriebe der Kunst, nach Anwendung historischer Kenntnisse zur Erhöhung der Realität in den Werken der Maler und Bildhauer geltend, denen die „historische Echtheit" der Menschen und Dinge in ihren Werken oft wichtiger ist, als die malerische oder plastische Wirkung. So kommt es, daß seit den fünfziger Jahren die historisch-realistische Kunstweise die alten Ideale völlig verdrängt, daß Kunst und Gelehrsamkeit eine scheinbar recht glückliche Ehe eingehen, deren Sprößlinge aber statt der gesunden Fülle der Natur allzuoft die mageren Züge der Stubengelehrsamkeit und die nachgedunkelte Farbe der alten Meister aufweisen. Dabei hält sich England immer noch in glänzender Isolierung zurück, Deutschland ringt schwer mit dem Geiste der Philosophie und Ästhetik, so daß Frankreich ganz unbestritten die Führung in Europa übernimmt.

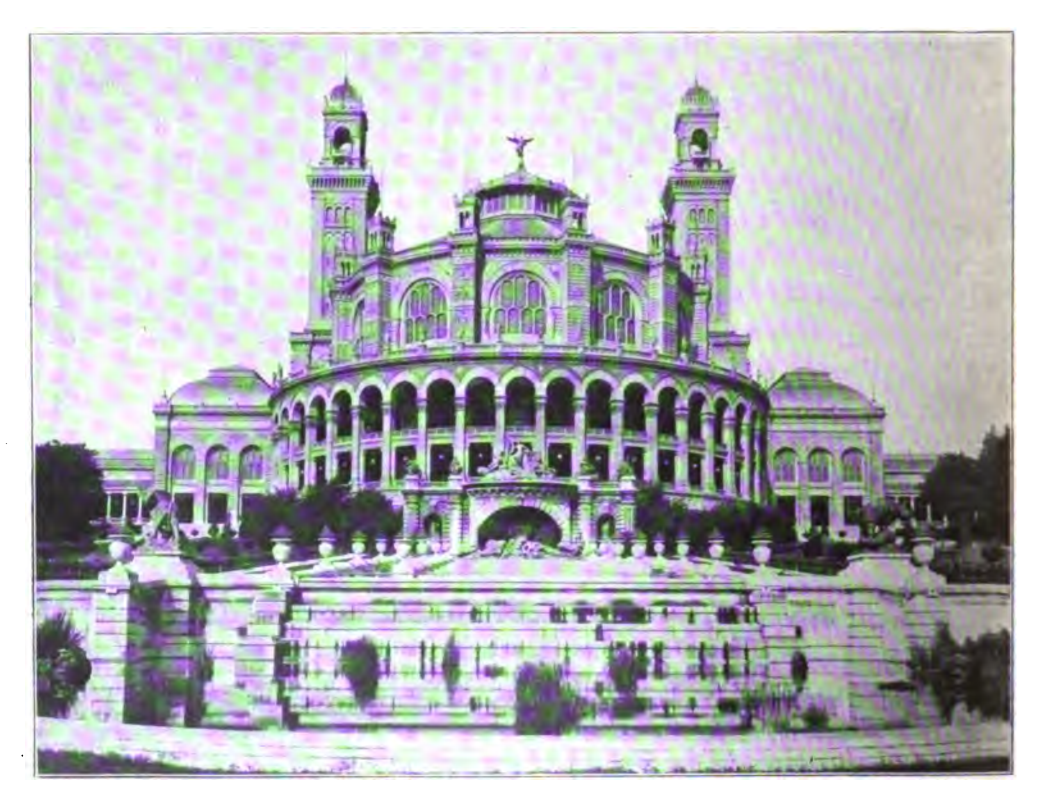


Abb. 2. Davioud und Bourdais: Trocadero. Paris.



Abb. 3. Garnier: Die große Oper in Paris.

8. Französische Kunst unter dem zweiten Kaiserreich und der Republik.

a. Baukunst.

Das kontinentale Europa befand sich nach Ablauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch politisch und sozial etwa in der Lage, die der Wiener Kongreß geschaffen hatte. Und diese Lage war unerfreulich, wohin man blicken mochte nicht nur in Frankreich, sondern auch in Österreich, Deutschland, Italien. Alle Versuche der Völker, sich von der Last der Reaktion zu befreien, waren niedergeschlagen, tausende der besten und begabtesten Männer in die Verbannung getrieben. Vergeblich protestieren die daheim Gebliebenen gegen den Rückschritt.

Am leichtesten ertrug Frankreich die Reaktion, die ihm in Gestalt des dritten Napoleon erschien. Er hatte wenigstens den Vorzug, daß er den Franzosen äußeren Glanz und innere Ruhe sicherte, wenn auch die persönliche Freiheit nur scheinbar größer war als ehedem. Napoleon wußte auch durch auswärtige politische Unternehmungen das Gloire-Bedürfnis zu befriedigen, ohne daß Frankreich die Kriegslast unmittelbar empfand und gleichzeitig die Friedfertigen zu beglücken durch den Grundsatz: „L'empire c'est la paix". Er hatte ja allen

Grund, seinen unter unsicherem Rechtstitel gewonnenen Thron durch gewagte äußere Politik nicht aufs Spiel zu setzen, ihn vielmehr durch Werke des Friedens, durch Hebung von Handel und Industrie, durch Förderung der Wissenschaften und Künste zu befestigen. Der Erfolg war glänzend. Nach der Lethargie des Bürgerkönigtumes, nach der Anarchie der Februarrevolution wurden alle guten Kräfte des französischen Volkes wieder gesammelt und in die richtige Bahn geleitet. Mit Bewunderung blickte ganz Europa auf das in üppigem Glanze erstehende Paris und beeilte sich, seine Moden, seine Kunst nachzuahmen.

Die französische Architektur ging somit einer glänzenden Epoche entgegen. Nachdem man gelernt hatte, die klassizistischen wie die romantischen Formen mit gleicher Korrektheit und gleicher technischer Vollendung zu handhaben, begann man auch die nationale Baukunst von den Zeiten der Renaissance bis zum Rokoko wieder zu beleben. Der Kreis der historischen Bauformen wird völlig erschlossen, eine auf gründlichen wissenschaftlichen Studien fußende Architektengeneration herangezogen. Die dadurch gewonnene Sicherheit war so augenfällig, daß niemand die historischen Stilformen als einen Zwang, als eine Hemmung im eigenen Schaffen empfand.

Während im übrigen Europa Baukunst und Kunsthandwerk noch unsicher tasten, finden sie in Frankreich schon sichere Anleitung zu geschmackvollem Gestalten. Der große Lehrmeister dieser Epoche war Viollet-le-Duc (vergl. Bd. I, Seite 182). Er hatte nicht nur selbst in allen mittelalterlichen Stilarten gebaut, die er mit einer Gründlichkeit wie kein zweiter durchforscht hatte. Er war auch bemüht, die Jungen zu dem gleichen eindringlichen Verständnis der Gotik, wie überhaupt aller Stile anzutreiben, sie davor zu bewahren, daß sie ein Bauwerk nur historisch kostümierten. Wichtiger als der Stil, in dem gebaut wird, ist ihm das tiefe Erfassen der Bauaufgabe, die zweckgemäße Durchbildung desselben, die selbständige Anwendung der historischen Formen. Während die Akademie unentwegt in den alten Bahnen weiterging, Palladio und Vitruv immer noch als Muster pries und mit der „Säulenordnung" paradierte, suchte Viollet-le-Duc die jüngere Künstlergeneration zu lebensvoller architektonischer Empfindung heranzubilden.

Das zweite Kaiserreich brachte eine Fülle großer Bauaufgaben auf allen Gebieten. Auch der Kirchenbau wird gepflegt, da man beständig auf Rom Rücksicht nehmen muß, als dessen Beschützer Napoleon sich gerne aufspielt. Neben der Gotik wird immer mehr der romanische Stil beliebt. So errichtet Naissant 1848—1853 die Kirche St. Lambert. Auch Vaudoyer (1803—1872) lehnt sich seit 1855 bei dem Bau der großartigen Kathedrale von Marseille (begonnen 1852) an den südfranzösisch-romanischen Stil an, den er selbstständig und kraftvoll verwertet (Bd. I, Fig. 122). Die dreischiffige Anlage wird von einem Querschiff geschnitten und schließt ab mit einem halbrunden Chor mit Umgang und reichem Kapellenkranz. Espérandieu und nach ihm Henri Revoil (seit 1874) vollendeten den Bau. Vaudremer (geb. 1829), baut die Kirche St. Pierre de Montrouge (1867—1870) mit ihrem kräftigen, schön gegliederten Hauptturm, ihrem von einer Holzbalkendecke überspannten Schiffe und der wirkungsvollen Vierungsanlage, dann 1877—1882 die Kirche zu Auteuil, gleichfalls romanisch.

Viollet-le-Ducs sorgsame Restaurierung mittelalterlicher Kirchen wurde von einer ganzen Reihe geschickter Schüler und Mitarbeiter unterstützt und weitergeführt. Unter den im folgenden erwähnten führenden Architekten gehören viele dem Kreise der Diözesanbaumeister

an, die in erster Linie der Wiederherstellung alter Monumente sich widmen, aber auch in eigenen Schöpfungen Vortreffliches leisten. Böswillwald (1815—1896), ein Schüler von Labrouste, hatte seit 1845 unter Viollet-le-Duc an der Notre-Dame-Kirche mitgebaut und dann die Kathedralen von Luçon und Laon gündlich erneuert, wobei er sehr verständig auch die späteren barocken und klassizistischen Zutaten wiederherstellte. Edouard Corroyer (geb. 1835)



Abb. 4. Abadie: Kirche Sacré Coeur auf dem Montmartre, Paris.

und Ruprich Robert (1820—1887) sind gleichfalls als geschickte Restauratoren älterer Bauten zu erwähnen. Corroyer, der unter anderem die wundervolle Abtei St. Michel restaurierte (1873), erwies sich auch literarisch als gründlicher Kenner der romanischen und gotischen Baukunst (l'architecture romane par E. Corroyer, desgl. l'architecture gothique), und überraschte schließlich bei dem Entwurf eines der vornehmsten Pariser Bankgebäude, des Comptoir d'Escompte, durch seine Beherrschung der Renaissance-Formen. Ruprich Robert,

der als Diözesanbaumeister und Mitarbeiter der Commission des Monuments historiques die feinsinnige Verwendung der einheimischen Flora im gotischen Ornament kennen gelernt hatte, wurde einer der Vorkämpfer für das Studium der natürlichen Pflanzenformen in der modernen Kunst. Er ließ seine Schüler unmittelbar nach frischen Blättern und Blüten ihre Ornamente stilisieren, und suchte sie damit zur Schaffung einer neuen Formenwelt anzuregen. Manches von ihm Entworfene kommt dem modernen Linienornament ganz nahe, doch war die Zeit noch zu sehr von Gotik und Hellenismus erfüllt, als daß nicht alle diese Versuche der Schüler wieder in die Bahnen der Stilnachahmung zurückgekehrt wären. Der umfangreichste Kirchenbau dieser Zeit fiel Paul Abadie (1812—1884) zu, dem Sohne Paul Abadie's d. Ä. (1783—1868). Er hatte gemeinsam mit Böswillwald Labroustes Atelier verlassen, um unter Viollet-le-Duc an Notre-Dame mitzuarbeiten, deren Ausbau er seit 1874 selbständig leitet. Seit 1848 hatte er als Diözesanarchitekt, seit 1861 als General-Inspekteur der Diözesanbauten nicht nur ältere Monumente erneuert (z. B. St. Front zu Perigueux), sondern auch in Bordeaux einige Kirchen (St. Ferdinand) und in Angoulême das Stadthaus erbaut. Daneben trat er mit einem grandiosen Entwurf in die Konkurrenz um die Sacré-Coeur-Kirche auf dem Montmartre zu Paris ein und errang 1874 unter 78 Bewerbern den ersten Preis sowie die Ausführung (Abb. 4). Diese Kirche wird nur aus freiwilligen Spenden errichtet, und zwar als Sühnebau für die Sünden des französischen Volkes, deren Folgen sich dem gläubigen Franzosen in der Niederlage von 1870/71 und in der Vernichtung der päpstlichen Unabhängigkeit in Rom so furchtbar offenbart hatten. Großartig ist die Lage der Sacré-Coeur-Kirche auf dem Paris beherrschenden Montmartrehügel und großartig wußte Abadie sein Projekt dieser Lage anzupassen. Langsam, alle Hindernisse und politischen Gegenströmungen besiegend, wächst der Bau heran mit jener zähen Konsequenz, mit der auch die römische Kirche stets alle Wechselfälle siegreich zu überleben gewußt hat. Er zeigt im Grundriß die Form des griechischen Kreuzes mit einem riesigen Chorbau nebst Umgang und Kapellenkranz, sowie einer tiefen Vorhalle. Die 80 m hohe Hauptkuppel über der Vierung wird noch von einem 110 m hohen freistehenden Glockenturme überragt, der mit Rücksicht auf die Silhouette des Baues hinter dem Chor in der Hauptachse des Gebäudes aufsteigt. Vier Nebenkuppeln in den Winkeln zwischen den Kreuzarmen ordnen sich auf das Glücklichste der mächtigen Hauptkuppel unter. Geradezu überwältigend ist aber beim Eintritt in das Innere die Wirkung der hochgespannten Mittelkuppel, so sehr, daß selbst die gewaltigen Abmessungen der Nebenräume dagegen zusammenschrumpfen. Warm strömt durch ihre tiefeingeschnittenen Fenster goldenes Licht herein, während die große Halbkuppel des Chores im feierlichen Dunkel liegt. Sie soll wohl dereinst mit Mosaiken geschmückt werden. Der südfranzösisch-romanische Stil ist hier mit höchster Eleganz und einem jede Überladung meidenden Geschmack zur Anwendung gekommen. Der an reichliches Ornament und üppige Gliederung gewöhnte Deutsche fühlt sich vielleicht durch das zarte Relief abgestoßen, und übersieht darüber leicht die ungeheure Vornehmheit der Behandlung, die wundervollen Raumverhältnisse, die malerische Anordnung der Bauteile. Dabei ist das Ganze von einer zunächst fast unerklärlichen Leichtigkeit, die dadurch erreicht wurde, daß alle Rundbogen überhöht sind. So ist Abadies Schöpfung echt französisch, mehr klug und geschmackvoll als genial.

Alles das war in Viollet-le-Duc's Sinne gute Steinmetzenarchitektur, stilechte historische Kunst. Daneben beginnen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder die Versuche, mit

Hilfe der Ingenieurkunst einen neuen Baustil zu erfinden, die Eisenkonstruktion im Monumentalbau einzubürgern. In London hatte Sir Joseph Paxton zur Weltausstellung von 1851 seinen Crystal-Palace in Hyde-Park und danach 1854 das gleichbenannte Riesentreibhaus in Sydenham bei London errichtet. In Frankreich hatten Horeau, Nicolle und Fachat Versuche mit Eisen gemacht, Labrouste ersann für seinen Bibliotheksbau die kühne Oberlichtanlage, der er die Form von Flachkuppeln gab. Noch dieser älteren Generation gehörte auch



Abb. 5. Baltard: St. Augustin.

Victor Baltard (1805—1874) an, der Sohn des gelehrten Architekten Louis Pierre Baltard (1764—1846), der 1803 die Monuments de Paris, dann Ansichten von St. Cloud, Ecouen und Fontainebleau herausgegeben hatte. Als ein unternehmender und praktisch veranlagter Mann, als tüchtiger Konstrukteur erwies sich der Sohn Viktor bei dem Bau der großen Zentral-Markthallen von Paris, die 1852 nach seinen Plänen begonnen wurden und bedeckte

Räume für etwa 3000 Verkaufsstände bieten sollten. Baltard wendet da in großem Maßstabe Eisen und Glas auch für die äußeren Abschlußflächen an, die nur einen in Ziegeln gemauerten Sockel erhalten.

Dieser Erfolg veranlaßt Baltard, das Eisen auch bei einem Kirchenbau unverhüllt zu zeigen, nämlich bei St. Augustin zu Paris (1860—1868, Abb. 6). Die Aufgabe bot an



Abb. 6. Baltard: St. Augustin, Inneres.

sich genug Schwierigkeiten. Das Grundstück hatte die Form eines gleichschenkligen Dreiecks, dessen einer spitzer Winkel nach der Schauseite gerichtet war. Da nur eine streng symmetrische basilikale Anlage damals in Frage kam, mußte man dem Mittelschiff die ganze Frontbreite geben, und die Seitenschiffe allmählich sich verbreitern lassen. An der von Baltard selbst renovierten Kirche St. Eustache zu Paris hatte er für diese Grundrißlösung bereits ein Vorbild gehabt, bei dem freilich durch sehr geschickte Ausgestaltung der Neben-

schiffkapellen die Aufgabe viel geschmackvoller gelöst war. Bei St. Augustin suchte er die unregelmäßige Anlage durch die große Scheindekoration der Fassade zu verbergen (Abb. 5). Doch verlor er bei dem riesigen Hauptportal vollends den Maßstab und die 50 m hohe eiserne Vierungskuppel verschwindet wirkungslos hinter dieser Front. Erst beim Eintritt in das Langhaus erkennt man, daß an dieses ein unregelmäßig oktogoner Zentralbau mit drei Apsiden und Kapellen angebaut ist, über dem sich eine Doppelkuppel mit Laterne erhebt. Nicht nur



Abb. 7. Ballu: Ste. Trinité, Paris.

diese Grundrißlösung verdient Beachtung, sondern mehr noch die konsequente Ausführung aller struktiven Bauteile in Eisen. Gurte und Rippen der Gewölbe, die Bogen über den Oktogonseiten, die Pendantifs, die Rippen der inneren und äußeren Kuppel sowie die Laterne sind in Schmiedeeisen, alle Stützen der Gewölbe in Gußeisen ausgeführt, das überall völlig sichtbar bleibt (Abb. 6). Nur die Kappen der Gewölbe und der sechzehnteiligen inneren Kuppel sind aus Hohlziegeln gemauert. Endlich hat Baltard im Oktogon ein gewaltiges

Tabernakel von Gußeisen errichtet, das unglücklicherweise an Bernini's geniales Prunkstück in St. Peter erinnert, gegen dessen saftige Fülle es mit seinen mageren Formen natürlich nicht konkurrieren kann. Der erste Eindruck des Inneren ist unleugbar etwas hart und stimmungslos. Doch würde man sich an diese nüchterne, sachliche Kunst leicht gewöhnen, wenn Baltard den Mut gehabt hätte, ganz von der Nachahmung mittelalterlicher, dem Steinbau entnommener Formen abzusehen und die unglücklichen gußeisernen Kapitelle, Säulenbasen usw. aufzugeben. Erst damit hätten sich die Hoffnungen, die man auf den neuen Eisenstil setzte, erfüllen können. Obwohl Baltard somit auf halbem Wege stehen blieb, so verdient doch sein kühner Versuch mehr Anerkennung als ihm heute zu Teil wird. Freilich wird der Mißerfolg dadurch mitbedingt, daß Baltards künstlerisches Können weit zurückbleibt hinter seinem konstruktiven Wagemut.

Architektonisch erfreulicher als St. Augustin ist eine andere Pariser Kirche dieser Epoche, St. Trinité, ein Hauptwerk von Theodor Ballu (1817—1885, Abb. 7). Er hatte als Schüler des Klassizisten Lebas 1840 den Grand Prix gewonnen, nach seiner Rückkehr noch unter Viollet-le-Duc studiert und dann vorwiegend als Gotiker sich betätigt. So setzt er der von Gau begonnenen Kirche St. Clotilde ein paar elegante Turmhelme in Form durchbrochener Pyramiden auf. 1854—1858 restaurierte er den Turm von St. Jacques in Paris und 1858—1863 die Kirche St. Germain l'Auxerrois. Im romanischen Stile baute Ballu die Kirche von Argenteuil und 1863—1869 St. Amboise in Kreuzform mit zwei Türmchen und Vorhalle. Sein Hauptwerk aber, die Kirche St. Trinité, errichtet er in einer mit Motiven aus dem Rundbogenstil durchsetzten Frührenaissance (1861—1867). Die Fassade macht trotz mancher kleinlicher Details in ihrer prachtvollen Lage über ansteigenden Terrassen einen vorteilhaften Eindruck. Freilich hält das Innere nicht, was das Äußere verspricht. Nach der Zerstörung des Pariser Stadthauses (Hôtel de Ville) durch die Kommunards fiel Ballu im Verein mit Deperthes (1833—1898) in der Konkurrenz um die Wiederherstellung der Preis zu (1874, Abb. 8). Im wesentlichen hielten sich beide an den alten Grundriß und Aufbau, denen schon Lesueur und Godde, die seit 1836 die Restaurierung geleitet, Rechnung getragen hatten. So wurde das Pariser Stadthaus ein nicht gerade durch Originalität ausgezeichneter, aber sehr korrekter Bau französischer Renaissance, dem übrigens die reiche malerische Ausstattung einzelner Innenräume besonderen Reiz gibt.

Auch sonst waren Erneuerungen und Ergänzungen im Stile der älteren französischen Renaissance sehr beliebt. In den verschiedenen Revolutionen waren gerade die Schlösser, Stadthäuser und Kirchen besonders häufig die Opfer der Volkswut geworden. Nun strebte man danach, sie historisch getreu wiederherzustellen, wodurch zugleich mit der italienischen Renaissance auch die französische wieder zur Geltung kam. Seit 1845 restaurierte Duban das Schloß zu Blois, dann, wie erwähnt, 1849 die Apollogalerie und andere Innenräume des Louvre. Visconti hatte 1851 im Anschluß an die vorhandenen Bauten die Verbindung zwischen den Tuilerien und dem Louvre in Angriff genommen, die seit 1854 Hector Martin Lefuel (1810—1880) weiterführte. Lefuel war ein sicherer und eleganter Zeichner. Aber in dem Bestreben, dem nunmehrigen kaiserlichen Schlosse ein prunkvolles Äußere zu verleihen, verkleidete er die Fassaden des äußeren Hofes des Louvre mit einer zwar malerischen, aber etwas bombastischen Architektur. Auf ihn geht die große Galerie vom Pavillon Lesdiguières bis zum Pavillon de Flore einschließlich zurück, ferner die Gestaltung dieses Pavillons

(1860—1870) und des Pavillon Marsan. Unter den Mitarbeitern am Hôtel de Ville hatte sich auch Nicolas Bailly (1810—1891) befunden, ein Schüler von Debret und Duban, der in Paris 1860 bis 1866 das Tribunal de Commerce und die Mairie des IV. Arrondissements baut und verschiedene Kirchen restauriert, z. B. in Digne, Valence, ferner in Bourges das bekannte Bürgerhaus des Jacques Coeur. Debret-Schüler war auch Auguste Joseph Magne (1816—1885), der durch gute Entwürfe für das Palais de l'Institut, für das Industriemuseum und die Kirche St. Louis große Hoffnungen erweckte, ohne sie bei dem Bau



Abb. 8. Hotel de Ville, Paris.

der neugotischen Kirche St. Bernard zu erfüllen. Ein paar hübsche Theaterbauten schuf er dann zu Paris (Vaudeville-Theater 1872) und zu Angers, ferner eine Reihe von Geschäfts- und Wohnhäusern, sowie in Cantal ein Hospiz und die Chapelle d'Albart.

Trotzdem die Akademie noch bis in die sechziger Jahre streng am klassischen Lehrgang festhielt, bürgerten sich also die jüngeren französischen Baustile in der französischen Kunst immer mehr ein. Ueberwiegend ist auch dabei ein stark archäologischer Zug. Die Kenntnis der Schätze, welche die Commission des Monuments Historiques in ihren „Archives“

1855—1872 angesammelt hatte, die Pflicht, irgend ein älteres, meist antikes Gebäude im Plane wieder herzustellen, baugeschichtliche Forschung zu treiben, haben den ohnedies im französischen Charakter tief begründeten Zug zum verständigen Abwägen, zum korrekten Nachahmen gesteigert. Diese Rekonstruktionen der Romstipendiaten sind oft Meisterwerke feinsinnigen Einlebens in fremde Kunst, Meisterwerke auch der graphischen Darstellung. Dafür wird die freie Entwickelung der französischen Baukunst auch heute noch gehemmt durch die Furcht vor historischer Kritik, durch die Furcht, Fehler zu machen. Der französische Architekt ist Pedant und Schulmeister mit aller seiner Begabung, seinem feinen Gefühl für kluge Grundrisse und wohlgeordnete Fassaden, für das Maßvolle und doch Wirkungsvolle. Wie tief er in das Wesen der Stile Louis XIV., XV., XVI. eingedrungen ist, mit welch unvergleichlichem Geschmacke, welch' mathematischer Sicherheit er sie anwendet, sahen wir in Paris 1900 am kleinen Kunstpalast sowie am Hauptportal des großen Palais des beaux-arts. Und dann erlebten wir auf derselben Ausstellung jenseits des Pont Alexandre den völligen Bankerott da, wo die Phantasie frei ausschwärmen, Neues, Poetisches, Ueberraschendes schaffen sollte.

Auch dem deutschen Künstler fehlt es ja nicht an Talent zur Schulmeisterei. Und die große Masse versteht es nicht einmal, ihre angelernte Weisheit mit dem feinen Blick für Wirkung anzuwenden, den der Franzose immer bewährt, wo er sich im gewohnten Geleise befindet. Dafür haben unsere großen Talente aber wohl mehr Eigenart. Das Originelle und Ueberraschende französischer Neubauten in dieser Epoche des zweiten Kaiserreiches besteht eigentlich nur im Aufspüren noch unbenutzter Motive, die mit großer Unbefangenheit und Eleganz zusammengereiht werden. Diese Eleganz, diese vollendete Handhabung der Mittel muß bis zu einem gewissen Grade den Mangel an schöpferischem Können ersetzen.

Mit welcher Feinheit wußte die neuere französische Architektur die alte hellenische Baukunst im Néo-Grec wieder zu beleben. Der zierliche Neuklassizismus der Percier und Fontaine war durch Duc und Hittorff hellenistisch geläutert worden, aber zugleich durch Verbindung mit altchristlichen Vorbildern und durch Anwendung der Farbe in der Architektur bereichert. Immer mehr lernt man die griechischen Formen im Néo-Grec monumental gestalten, malerisch komponieren, den Klassizismus modernisieren. Als hervorragende Leistungen derart wurden schon früher (Bd. I, 178) neben der Bibliothèque Ste. Geneviève Hittorffs letzte Bauten erwähnt, besonders der Pariser Nordbahnhof (1861—1865, Bd. I, Abb. 114).

Eine ähnliche Neubelebung erfuhr die italienische Hoch- und Spätrenaissance unter der Hand der Pariser Architekten. Man nannte diese Richtung im Gegensatz zum Néo-Grec Néo-Romain. Sie wurde begünstigt durch das allgemeine Streben nach Luxus und Materialprunk einerseits, nach malerischer Behandlung andererseits. Der berühmte Seinepräfekt Napoleons III., G. E. Haußmann aus Köln (1809—1891), unternahm seine großartige Neugestaltung des gesamten Stadtbildes, das er rücksichtslos mit modernen Riesenstraßen und Boulevards durchschnitt. So zerstörte er allerdings den Charakter der Altstadt und stutzte den natürlich gewachsenen Baum gefühllos zurecht. Er hätte mit mehr Schonung des Bestehenden wohl ebensoviel Luft und Licht, bequeme Verbindungen und effektvolle Durchblicke schaffen können und seine Prinzipien der Stadterweiterung werden darum heute wenig Anerkennung finden. Doch war für jene Zeit die Energie bewundernswert, mit der er das Herz von Paris glänzend und großräumig machte und der beigeordnete Chefingenieur J. Ch. Alphand

(1817—1891) hat ihn wirksam durch Anlage jenes großartigen Straßenzuges der Champs Elysées, jener grünen Oasen, wie des Bois de Boulogne, des Parc Monceau usw. unterstützt.

Als das architektonische Meisterstück der napoleonischen Epoche gilt vielen Garniers neues Opernhaus (Abb. 3). Auch hierfür war 1860 eine Konkurrenz ausgeschrieben, aus welcher der Schüler des Klassizisten Lebas, Charles Garnier (1825—1898) nach heißem Kampfe als Sieger hervorging. Er hatte unter Ballu an der Tour St. Jacques mitgewirkt (1855) und war eben städtischer Architekt geworden, als er zum Bau der Oper berufen wurde. (Aeußeres vollendet 1867, Inneres 1875). Sein Entwurf brachte die Gliederung in Bühnenraum, Zuschauerraum und Zugangsräume nach außen vorteilhaft zur Geltung. Die Fassade war zwar etwas niedrig gehalten im Verhältnis zu den Abmessungen des Baues sowie des mächtigen Opernplatzes, aber von einem eigentümlichen Rhythmus. In sieben Rundbogen öffnet sie sich im Erdgeschoß, darüber steht die in den Formen venezianischer Hochrenaissance gehaltene Säulenhalle, die als Loggia vor dem Foyer sich hinzieht. Die beiden äußersten Achsen sind als Risalite etwas vorgezogen, durch Doppelsäulen eingefaßt und durch Flachgiebel gekrönt. Später sah sich Garnier veranlaßt, zur Erhöhung der Fassade eine Attika aufzusetzen, für die er leider den rechten Maßstab nicht fand. Auch verschwindet dahinter die Flachkuppel des Zuschauerraumes und der Giebel des Bühnenraumes allzusehr. Noch besser als diese Fassade ist der Aufbau der Seitenfronten mit den Anfahrten gelungen. Schon die Front zeigt in der Verwendung farbiger Steine, weißen Marmors und roten Jurakalkes, vergoldeter Bronze und kräftiger Skulpturen eine unerhörte Pracht, die sich im Innern zu einer berauschenden Üppigkeit steigert und ihren Höhepunkt in dem gewaltigen Treppenhaus findet, im Escalier d'honneur (Abb. 9). Mit nobler Raumverschwendung ist dieses Treppenhaus durch alle Stockwerke als dekorativ ausgebildeter Prunkraum durchgeführt, in jedem Range mit vorspringenden Balkons. Weiße Marmorstufen, hochragende farbige Marmorsäulen auf Sockeln von grünem schwedischen Marmor, Wandflächen von Rosso antico, Treppengeländer und Balustraden von Onyx, dazu Statuen in Marmor und Bronze, schwere Bronzekandelaber, Gemälde, Mosaiken, Vergoldung, überall ein Funkeln und Flimmern von tausend Reflexen, dazu an den großen Tagen der Oper das Knistern leichter Seide und das Rauschen schweren Brokates, das leuchtende Rot und harte Blau der Uniformen, die bunten Livreen, das Durcheinander so vieler Stimmen, so vieler sich wiedersprechender Parfüms, das Gedränge auf den oberen Umgängen, auf der Riesentreppe, über die alles zum Schlusse lärmend und schwatzend herabsteigt. In solchen Momenten erscheint die Architektur doch nicht überladen, nicht bunt, sondern als der passende Rahmen für das Pariser Weltstadtleben. So viel man auch hier und da an Garniers Oper aussetzen mag, er hat damit seine Zeit begriffen, hat den unruhigen, alle Pracht des Dogenpalastes übertrumpfenden Hintergrund für ihre Feste gegeben, für diese Feste, die schweren, gediegenen Schmuck ebensowenig brauchen konnten, wie die edle Einfachheit klassizistischer Zeit. Es ist Parvenü-Stil, aber er paßte darum zu diesem Hofe, zu der Gesellschaft, die sich darin breit machte. Daß Garnier auch einfacher und doch kostbar gestalten konnte, das beweist der Cercle de la Librairie in Paris oder das Hôtel Hachette, während das Casino in Monaco aus naheliegenden Gründen in reklamehafter luxuriöser Ausstattung mit der Pariser Oper zu wetteifern sucht..

Die Wirkung farbigen Baumaterials nutzten auch andere Architekten aus. So Paul Sédille (1836—1900) am Magazin du Printemps in Verbindung mit Eisenkonstruktion,



Abb. 9. Treppenhaus der großen Oper zu Paris. Nach dem Gemälde von E. Detaille (Luxembourg).

während M. Train bei seinem Collège Chaptal Backsteinrohbau mit Hausteinverblendung anwendet, und dem einfachen Schulgebäude durch gute Verhältnisse, hübsche Grundriß-Entwickelung, durch Umgänge im Hofe u. a. m. viel Reiz verleiht, wobei er an strengen Renaissanceformen festhält.

Der dekorative Geschmack der französischen Architekten bewährte sich ganz besonders bei Schmuckbauten. So schuf Paul Sédille auf der Ausstellung von 1878 die Porte monumentale und den Pavillon Creusot, 1889 das Palais des arts libéraux. So hatte Espérandieu, ein Baudoyer-Schüler, der nach des Meisters Tode 1872—1874 die Kuppeln der Kathedrale zu Marseill vollendete, ebenda 1862 das Palais de Longchamps errichtet, eine im Halbkreis von Säulengängen umrahmte Kaskadenanlage mit höchst effektvollem Mittelpavillon im Stile Louis XIV.

In den letzten Jahren des napoleonischen Regimes war schließlich der Widerstand der Akademie erlahmt. Die französische Architektur, durch schnell anwachsenden Reichtum und ein starkes Ruhmbedürfnis gestärkt, begann einen Zug ins Große zu nehmen. Aber inmitten so vieler Unternehmungen brach plötzlich das Kaiserreich zusammen und die Republik stieg unter Blut und Flammen empor im doppelten Kampfe mit dem äußeren Feinde und der grausam wütenden Kommune. In Paris sanken manche Bauten des Kaiserreiches in Trümmer, aus denen sie sich nicht wieder erheben sollten (Tuilerien). Im übrigen ließ man es sich aber nicht merken, welche Verluste der Krieg der Nation gebracht. Das Opernhaus wurde glänzend vollendet und die Spenden für die Sacré-Coeur-Kirche flossen doppelt reichlich.

Aber nichts wies darauf hin, daß unter der neuen Republik auch ein neuer Geist in die französische Architektenschaft eingezogen wäre, überall machte sich vielmehr eine höchst konservative Gesinnung geltend. Die Republik mit ihrer ewigen Eifersucht, ihrer Parteiherrschaft und Deputierten-Günstlings-Wirtschaft, ihrer Angst vor der Tyrannei der Talente scheint der Ursprünglichkeit noch weit gefährlicher zu sein, als die Monarchie mit ihrer Vorliebe für talentloses Strebertum. Die Schule herrscht mehr denn je. Die Architekten befestigen sich weiter in der Herrschaft über die alten Stile, vom ägyptischen und hellenischen bis zum Empire, wissen ihnen immer mehr Feinheit und Richtigkeit zu geben, erschöpfen sich in Wiederholung der Tradition. Beim Wiederaufbau des Justizpalastes und des Stadthauses hielt man sich im wesentlichen an die alten Pläne und Formen (siehe oben). Der Neubau der Sorbonne durch Nenot (1885), die 1890 von H. Blondel errichtete Handelsbörse u. a. bleiben wie alle im Staatsauftrage errichteten Bauten im Rahmen der vornehmsten Mittelmäßigkeit. Es wäre daher Unrecht, wenn man die Baugeschichte der Republik von der des Kaiserreiches getrennt darstellen wollte, während beide innerlich eng verwandt sind.

Einen belebenden Hauch brachten die Vorbereitungen zur Weltausstellung von 1878. Damals errichteten G. J. A. Davioud (1824—1881) und Bourdais (geb. 1835) den Trocadéro-Palast (Abb. 2). Davioud hatte außer einem Theater in Etampes schon 1859 die Fontäne St. Michel, dann 1860—1862 in Paris die beiden Theater errichtet, die den Zugang zum Chatelet-Platz flankieren (Théatre Lyrique und Théatre du Chatelet), bekannt durch ihre zweigeschossige, modern klassizierende, so oft kopierte Fassade, deren Hauptmotiv in Garniers neuer Oper in prunkvoller Fortbildung wiederkehrt. Mit dem sicheren Gefühl für große Wirkung hatte Davioud 1878 den Trocadéro-Palast auf der Höhe des kleinen Plateaus angelegt, das am rechten Seine-Ufer dem Marsfelde gegenüber sich erhob. Der Hauptbau springt im Halbrund vor und ist mit einer doppelten Loggia nach der Seine hin geöffnet und von zwei Türmen flankiert. Flügelbauten schließen sich seitwärts an und umrahmen im Halbrund den Ausstellungsplatz. In der Hauptachse zieht sich eine großartige Terrassen-

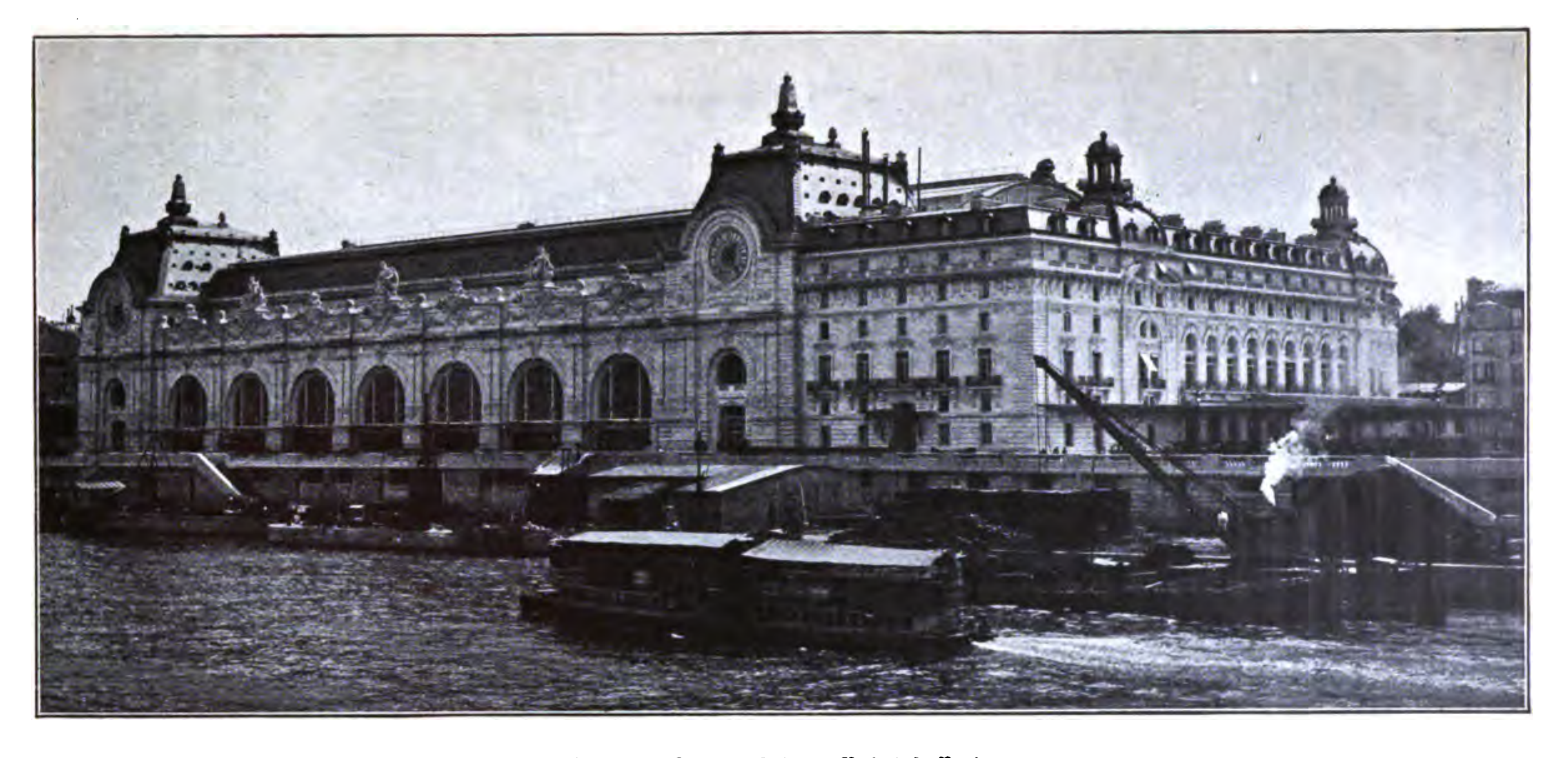


Abb. 10. Laloux: Orléans-Bahnhof, Paris.

Anlage herab, von Kaskaden, Fontänen und pittoresken Tiergruppen belebt, von Rosenhecken umsäumt, hinab zur Seine und zur breiten Jenabrücke, über die heute der schlanke Eiffelturm als glücklicher Abschluß emporragt. So ist der Trocadéro in seiner Ausführung in schlichtem Backstein mit Haustein-Verblendung eine der wirkungsvollsten dekorativen Architekturen, für alle Pariser Weltausstellungen der unentbehrliche Hintergrund am Seineufer. Nebenbei erfüllt er heute seinen Beruf als Gips-Museum ganz leidlich.

Bemerkenswert sind noch einige neuere Bahnhofsbauten, wie die Fassade der Gare St. Lazare (von Lisch 1886—1889) oder der mächtige Neubau des Orléans-Bahnhofes (1898—1901), dessen Schauseite nach dem Quai Dorsay hin von Laloux monumental ausgestaltet wurde (Abb. 10). Léon Ginain (1825—1898), der die Kirche Notre-Dame des Champs, die Bibliothek der medizinischen Fakultät und das Spital von Clamart gebaut hatte, errichtete für die Herzogin von Galliera einen köstlichen kleinen Palazzo in gräzisierendem Hochrenaissance-Stil.

Alles das hat aber den Charakter der Stadt kaum verändert, die heute noch im wesentlichen sich so darstellt, wie sie durch die weitblickende Bautätigkeit des dritten Napoleon gestaltet war. Die vereinzelten und mit großem Mißtrauen aufgenommenen Versuche einiger (meist zugewanderter) Künstler, neuzeitliche Formen einzuführen, werden am Schlusse unseres dritten Bandes zu würdigen sein. Sonst läßt sich Paris durch nichts aus dem gemächlichen Dahinleben in den Louisstilen aufrütteln. Wer aus den mächtig sich entwickelnden Großstädten Deutschlands oder Englands nach Frankreich kommt, erhält eben fast auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens den gleichen Eindruck einer auf wohl erworbenen Lorbeeren ruhenden Gesellschaft, einer republikanischen Verwaltung, die weit konservativer ist als alle Monarchieen. Die französische Architektur wurde das getreue Spiegelbild dieses vornehmen geistigen Stillebens.

---

b. Malerei.

Wie die französische Architektur, so nahm auch die Malerei in der napoleonischen Ära eine vorherrschende Stellung in Europa ein. In zwei Revolutionen hatte das Volk sich befreit und ein Kaisertum geschaffen, das seinen Leidenschaften schmeicheln und gehorchen mußte, um populär zu bleiben. Der Anteil der Massen an Fragen der Kunst und Wissenschaft war gewaltig gewachsen, und je gesicherter die äußere Lage erschien, je behaglicher sich das Leben des Bürgerstandes gestaltete, um so stärker wirkte das übermütig genießende Parisertum, wirkte die Pariser Lebewelt auf die Kunst ein, wenigstens auf die Kunst, welche Gunst brachte, die Gunst des Hofes, die Gunst der Kaufenden, die Gunst der Akademie und der Jury, welche die Staatspreise verteilte.

Diese offizielle Kunst des zweiten Kaiserreiches genoß eines Rufes und brachte ihren Vertretern Vorteile, die fast in umgekehrtem Verhältnis zum malerischen Werte stehen. Ihr Streben ging dahin, die vornehme akademische Kunst des Klassizismus und der Romantik durch scheinbaren Realismus zu erniedrigen, durch unedle Sinnlichkeit und groben Farbenprunk dem Parvenugeschmack der Bourgeoisie annehmbar zu machen. Man war zu lebensfroh, um noch in kalter Strenge griechische Marmorstatuen nachzuahmen oder die blaue Blume der Romantik zu suchen. Man will wirkliches, saftiges Leben, man spricht von der Notwendigkeit, realistisch zu malen, die üppige berauschende Gegenwart im Bilde zu zeigen. Aber man haßt

die nackte ungeschminkte Wahrheit. In dichterischem oder historischem Gewand soll sie auftreten, das Gemeine und Gewöhnliche soll sich in idealer Umhüllung zeigen. Man liebt nicht die brutale Wirklichkeit, sondern die heuchlerische Maskerade. Die Weltdame und die Halbweltdame lassen sich am liebsten als Madonna, vielleicht auch als keusche Psyche oder Vestalin verewigen. Vieles erinnerte an die Zeiten Ludwigs XV., und man wundert sich nicht, daß auch das Rokoko im Kunstgewerbe wie in der Malerei in ernüchterter, von den Grazien verlassener Form wieder auflebte.

Noch immer behauptet die Akademie ihre Herrschaft. Die ehemaligen Schüler der Villa Medici besetzen Senat und École des beaux-arts und wachen über die wahre Kunst. Aber sie müssen viel von ihrer alten Strenge nachlassen, um ihren Thron zu bewahren. Die „alten Meister" werden noch unbedingt als Vorbilder verehrt, oft unmittelbar nachgeahmt, aber das Repertoire des Nachahmungswerten ist erweitert. Noch lernt der Schüler nach antiken Statuen zeichnen, aber er malt nach Rubens oder Rembrandt, nach Paolo Veronese oder Tizian, später sogar nach Velasquez, Franz Hals oder Ribera und er darf alledem je nach Bedarf etwas raffaelische Schönheit hinzufügen oder auf seiner Palette die lichten Töne der Meister des XVIII. Jahrhunderts mischen. So wird die Technik der Malerei glänzend entwickelt, man kokettiert mit ihr. Man sucht effektvolle Farben, jeder Pinselstrich muß Schick haben, muß witzig sein, die brave, vertreibende, polierende Technik der Klassiker und Romantiker verschwindet, die Kühnheit des Pinsels im Stile Delacroix's wird vorbildlich. Eine gewisse Richtigkeit und äußerliche Wahrheit wird in allen Nebensachen, in allen Details gesucht. In der Hauptsache aber herrscht eine theatralische, auf den Schein und Effekt berechnete Manier, wie sie auch in den Ausstattungsstücken und den historischen Romanen sich spreizt. Moderne, moralisch unsaubere Menschen werden in sauberen altertümlichen Kostümen stilvoll geschildert.

Das war der rechte Nährboden für die Historienmalerei, die noch in alter Würde als die vornehmste Kunstgattung thronte. Nur schätzt man sie nicht mehr so sehr nach der historischen Bedeutung des Dargestellten, als nach ihren malerischen und anekdotischen Effekten. Davon profitierte Couture (1815—1879), der sich 1847 mit seinen „Römern der Dékadence" an die Spitze der Historienmaler gesetzt und Delaroche entthront hatte. Auf einer Riesenleinwand zeigte er die römische vornehme Männerwelt, die in einer offenen Säulenhalle die Nacht durchzecht hat, und nun im Morgengrauen das für den nüchternen Beschauer so häßliche Bild einer im Katzenjammer endenden Orgie darbietet; ein Durcheinander halbnackter Männer und Weiber auf üppigen Polstern, von Genüssen aller Art erschöpft, und als Gegensatz dazu die edle Ruhe der statuengeschmückten Säulenhalle, die aus einem Bilde des Paolo Veronese herüberkopiert war. Das Gemälde erschien im Vorjahre der Revolution und wurde als Warnung an die überlebte Gesellschaft mit Jubel begrüßt. Da durfte der redliche Bürger sich vor dem Bilde sittlich entrüsten über die Schlechtigkeit der Welt und im Anschauen der hübschen, aber liederlichen Weiber seinem mit etwas Neid gemischten Abscheu kräftig Ausdruck geben. So verdankt das Werk seinen Ruhm zunächst einem glücklichen Zusammentreffen äußerer Umstände. Aber die starke Anziehungskraft, die Couture auf die jüngeren Künstler ausübte, war doch tiefer begründet. Mit seinen kühlen Paolo-Veronese-Tönen wirkte er so erfrischend neben den asphalt-braunen Leinewanden der Delacroix-Schüler. Zum ersten Male taucht hier die Sehnsucht der kommenden Generation nach Helligkeit und lichter Farbenstimmung auf, die

sich allmählich zum festen Programm gestalten und durch Manet ihre Lösung finden sollte. Vorläufig hilft man sich durch den Übergang von Rubens zu den späten Venezianern, von saftigem Braun und Rot zu noblen grauen Tönen. Wer aber daraufhin Couture für einen Bahnbrecher und Führer zu neuer Kunst gehalten hatte, sah sich bald enttäuscht. Er, der Schusterssohn, hatte sich höchst mühevoll in den Ateliers von Gros und Delaroche und im Studium der Venezianer im Louvre zu seinem entscheidenden Bilde vorbereitet. Damit war seine Kraft erschöpft. Seine früheren Werke, der Troubadour (1843), der Durst nach dem Golde (soif de l'or, 1844), erregten sogar mehr Aufsehen als die späteren zahmen Fresken in St. Eustache (die Madonna als Retterin aller Leidenden). Schließlich blieb ihm nur der Ruhm, ein vielbegehrter Lehrer zu sein, bis er endlich, des erfolglosen Ringens müde, sich



Abb. 11. Tony Robert-Fleury: Die letzten Tage von Korinth. Paris, Luxembourg.
Nach einer Photographie von J. Kuhn, Paris.

einsam und vergrämt auf seinen Landsitz zurückzog. Im übrigen spielt in der Historienmalerei dieser Epoche das Streben nach malerischen Neuerungen keine große Rolle. Um so mehr sucht man nach anderen Reizmitteln. Es tritt der Zug zum Sexuellen immer stärker hervor, dem sich, wie so oft, die perverse Neigung zu bluttriefender Grausamkeit gesellt. Couture hatte mit seinem Hetärenbild den Anfang gemacht. Raffinierter ist Tony Robert-Fleury (geb. 1837). Wenn er „die Zerstörung Korinths durch Mummius" schildert, so läßt er eine Schar nackter Griechenweiber in pikanten Stellungen vor dem Altar der Stadtgöttin sich im Staube wälzen und um Rettung vor der schamlosen Begierde der eindringenden Römer flehen. So eröffnete er im doppelten Sinne des Wortes interessante Perspektiven für den sinnigen Beschauer (Abb. 11).

Wie Couture die Historienmalerei des Delaroche modernisierte, so versuchten Bouguereau, Baudry, Cabanel u. a. die keusche akademische Kunst des Ingres zu popularisieren, indem sie dieselbe profanierten. Sie studierten Raffael und die Antike, um danach schöne, aber blutleere Frauengestalten unter allerhand Namen auf großen Leinewanden oder an den Wänden und Decken der Prunkbauten des zweiten Kaiserreiches anzubringen. Besonders wurde Cabanel (1823—1889) durch seine geschniegelte Eleganz der Liebling der Gesellschaft. Nachdem er 1845 mit einem „Tode Mosis" den akademischen Preis gewonnen, avanciert er zum Direktor der Pariser École des beaux-arts. Dabei werden seine Bilder immer süßlicher und geleckter, immer unwahrscheinlicher (Abb. 12). Selbst seine Sinnlichkeit ist nicht gesund und derb, sondern versteckt und pervers. Seine „Nymphe vom Faun entführt" (1861), seine „Geburt



Abb. 12. Cabanel: Romeo und Julia.

der Venus" (1863), sind demimondäne Salon-Dekorationen. Aber der weiche Reiz dieser gänzlich dekolletierten Pariser Demi-vierges, die graziöse Zeichnung fand trotz der porzellanmäßigen Glätte immer zahlreiche Liebhaber.

Für das Publikum, das am jour de vernissage sich im Salon drängt, um die primeur der Ausstellung zu genießen, malt auch William Bouguereau (geb. 1825) seine Akte und Halbakte, seine angenehmen, wohlgesalbten Heiligen. Im Salon 1855 wurde er berühmt durch die Darstellung der Grablegung der heiligen Cäcilie, die von trauernden Christen in die Katakomben hinabgetragen wird. Das Bild war noch in Rom entstanden unter dem starken Eindrucke, den die von altchristlicher Tradition erfüllte Stadt und ihre Grabstätten auf jeden Empfänglichen machen. Als diese starken Eindrücke verblaßten, wurden auch

Bouguereaus Gestalten immer blasser, seelenloser und oberflächlicher. Das lehrt uns seine berühmte **Vierge consolatrice** im Luxembourg (1877, Abb. 13), die Madonna, in deren Schoß eine junge Mutter sich flüchtet, um über den Verlust ihres Kindes zu weinen. Die Verzweiflung des Weibes ist ebenso unecht, wie das Mitleid der Gottesmutter, die so affektiert



Abb. 13. Bouguereau: Die trostreiche Jungfrau Maria. Paris, Luxembourg.

die Augen verdreht. Diese junge Mutter, die im schrecklichsten Leiden doch in wohleinstudierter Haltung hübsche Formen präsentiert, dieser so aufdringlich im Vordergrund niedergelegte Leichnam des Kindes, das schlechte Ölfarbendruck-Kolorit lassen den Beschauer kalt, wenn sie ihn nicht ärgern. In seinen Kirchenfresken (in St. Clotilde, St. Augustin, St. Vincent et Paul) versucht Bouguereau den feierlichen Stil altchristlicher und früh-

italienischer Wandbilder nachzuahmen, wozu es ihm gänzlich an Kraft gebricht. Seine „Geburt der Venus" ist eine trockne Wiederholung der rauschenden Triumphfahrt von Raffaels Galathea, und seine Amorfigürchen, die Schmetterlinge fangen oder sonst dergleichen anmutige Scherze treiben, sind abscheulich in ihrer gezierten Haltung, mit den gar nicht kindlichen Körperformen und dem Fleischton, der immer an Wachs und parfümierte Seife erinnert.

Dagegen war Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828—1886), der so gerne Tizians himmlische und irdische Liebe frei bearbeitete, wenigstens ein dekoratives Talent, das Garnier zur



Abb. 14. Charles Chaplin: Souvenirs.

farbigen Ausschmückung der neuen Oper mit großem Erfolg heranzog. Dort war seine lichte, etwas zaghafte Malerei, seine kokette Zeichnung ganz am Platze. Nebenbei war Baudry ein beliebter Porträtmaler, da er zu schmeicheln und sogar ein wenig zu charakterisieren wußte.

Sein erfolgreichster Mitbewerber um die Gunst schöner Frauen und ihrer Verehrer war Charles Chaplin (1825—1891). Er hatte kapiert, daß Modedamen keinen Wert auf die Wirklichkeit legen, daß sie vielmehr jenes durch Toilette und Friseurkünste hervor-

gezauberte Idealbild festgehalten wünschen, hinter dem sich ihre eigentliche Gestalt verbirgt, wie der wirkliche Teint hinter Puder und Schminke. Dieser neuerstandenen Rokokogesellschaft konnte man nicht durch die saftigen Farben der goldenen Venetianer des 16. Jahrhunderts gerecht werden, sondern nur durch Anlehnung an Tiepolo, mehr noch an Watteau und Fragonard. In seinen Bildnissen wie in seinen Deckenbildern der Tuilerien und des Elysée wetteiferte daher Chaplin mit der silbernen Helligkeit der Rokokomeister. Er malte mit Ölfarbe Pastellbildnisse, er zauberte nackte Venusgestalten oder heißblütige Pariserinnen auf die Leinewand, junge Weiber, die sich in sehnsüchtiger Erwartung zurückbeugen, deren Lippen zitternd sich öffnen, daß die Zähnchen hervorblitzen, deren Augen unnatürlich groß werden oder mit verliebtem Wunsche unter halbgeschlossenen Lidern blinzeln, Porzellanpuppen, in deren marmorweißem Busen doch ein heißes Herzchen schlägt (Abb. 14).



Abb. 15. Gérôme: Phryne vor den Richtern.

Der gute Klassizismus war damit gründlich überwunden. Noch einmal erlebte er eine Art Auferstehung durch Charles Gleyre (1806—1903), dessen poetische Neigungen vielleicht in seiner Schweizer Herkunft begründet sind. Jedenfalls wußte er die antike Welt in schlichten, groß empfundenen Gestalten und in ruhiger, stimmungsvoller Färbung zu behandeln. So in seinem berühmten Gemälde des Louvre „der Abend“ (1843) oder „die entschwundenen Hoffnungen“.

Im übrigen tritt an Stelle des statuarischen Klassizismus die Neigung, das antike Privatleben in Genrebildern so darzustellen, daß in altertümlicher Umgebung modernes Leben sich abspielt. Wie Napoleon III. als Forscher römischer Geschichte Lorbeeren suchte, so wollten auch gewisse Maler mit ihrer Kenntnis der griechischen und römischen Privataltertümer prunken. Sie fanden den Beifall der Gebildeten, die gern eine Erweiterung ihrer Geschichtskenntnisse mit dem Kunstgenuß verbanden, vielleicht auch beides miteinander verwechselten. Dabei gewährte es einen eigenen Reiz, nachdem man lange genug die klassischen Helden und

Götter in großem Stile dargestellt hatte, nun ganz intim in die Boudoirs vornehmer Römerinnen, auf das Forum, in den Zirkus oder die Arena eingeführt zu werden, zu sehen, daß auch die antiken Menschen nicht immer Helden und Philosophen waren, sondern Lebemänner und Weltdamen, tout comme chez nous.

Meisterhaft verstand es Gérôme (geb. 1824), ein Schüler von Delaroche, mit solchen gelehrten Allüren feine Zeichnung und scheinbare Naturwahrheit zu verbinden, die modernen Pariser mit ihren Leidenschaften und Modetorheiten à la grec kostümiert zu geben oder etwas



Abb. 16. Gérôme: Ein Bad im Serail. St. Petersburg, Palais Anitschkoff.

indezente Schilderungen durch das antike Kostüm zu entschuldigen. Er malt „Phryne" (1861) als eine hübsche, in erkünstelter Schamhaftigkeit posierende Kokotte, die sich durch ihren klugen Advokaten vor versammeltem Richterkollegium entkleiden läßt, um die freudig dreinschauenden Greise durch die überwältigende Schönheit des jugendlichen Körpers zur Milde zu stimmen (Abb. 15). Daneben malte Gérôme ebenso pikante orientalische Szenen (Abb. 16) und sogar Genrebilder aus der neueren Geschichte, wie den Tod des Marschall Ney oder Molière bei Louis XIV.

Harmloser verwertete die klassischen Reminiszenzen Jean Louis Hamon (1821—1874), der zeitweise in der Porzellanmanufaktur zu Sèvres tätig war, womit seine glatte Manier entschuldigt werden muß. Er malte nichtssagende Augenblicke aus dem antiken Leben, von jener unsagbaren Reinlichkeit und Zierlichkeit, wie sie nur in der Phantasie von Backfischen den Dingen eigen ist, einen Knaben, der seiner kleinen Freundin ein Vögelchen bringt, „Meine Schwester ist nicht daheim" (1853), oder das „Marionettentheater" u. a. Allerdings hatten diese Künstler vor den alten Klassizisten das voraus, daß sie die römischen Privataltertümer genauer kannten, weniger nach antiken Statuen, als nach dem lebenden italienischen Modell malten und ihren Schilderungen damit eine höhere Wahrscheinlichkeit verliehen, die als Realismus höchlichst bewundert wurde.

Der steigende Einfluß der geschichtlichen Forschung macht sich auch sonst bemerkbar in der größeren Exaktheit der historischen Genrebilder, wie sie Comte (geb. 1823), H. Ch. Baron (geb. 1816), J. Carand (geb. 1821), Vetter u. a. liefern.

Der Orient, speziell Algier, bewährt sich immer aufs neue als ein erfolgreicher Anreger für die koloristisch veranlagten Pariser Maler. Und doch macht sich auch hier das Streben nach Salonschönheit unangenehm fühlbar. Zwar ein Meister, wie Eugène Fromentin (1820—1876), versteht es, den Süden fesselnd wiederzugeben, ob er nun eine Moschee (1847) oder ein maurisches Begräbnis (1853), arabische Reiter im Kampfe oder auf der Falkenjagd (1863, Tafel I) schildert. Seine Werke sind nicht nur fein abgetönte Farbenstudien, sie sind auch ausgezeichnete Aufnahmen orientalischen Lebens, gleich anziehend durch malerische Schönheit wie durch die Schilderung der Volkstypen. Dennoch spürt man überall den Watteau des Orients, der auch diese ursprüngliche Welt ein wenig parfümiert und farbig verfeinert, um sie genießbar zu machen. Etwas ehrlicher ist der Delacroix-Schüler Alexandre Bida (1813—1895), der neben orientalischen Volksszenen auch biblische Erzählungen im Beduinenkostüm liefert.

Neben dem Orient bleibt Italien immer noch Mode. Während aber Robert die italienischen Bauern zu antiken Statuen stilisierte, malt sie Ernest Hébert (geb. 1817) als moderne lyrisch-nervöse Menschen in elegisch abgetönter Landschaft. Sein Malariaboot (1850), die Frauen von Cervara (1859), die Rosa nera atmen wehmütige verzichtende Stimmung.

So bestrebte man sich, das Interesse des Publikums für Orient nnd Antike durch sinnlichen Reiz und koloristischen Effekt wachzuhalten. Dagegen wußte die „gute Gesellschaft" mit Motiven aus dem Leben französischer Bürger und Bauern nichts anzufangen. Poetische Trachten gab es da nicht, der Erdgeruch war noch nicht Modeparfüm, der Holzschuh noch nicht beliebt. Das ganze Gebiet galt als banal und unkünstlerisch. Darum sucht Jules Breton (1827) durch große Gesten und gefällige Formen seine bretonischen Schnitterinnen in der „Einsegnung des Feldes" (1857) und den „Aehrensammlerinnen" (1859) annehmbar zu machen. Er läßt Mägde mit dem Anstand einer Weltdame Garben auf dem Haupte durch die Felder hintragen und niemand nahm Anstoß daran, daß Bretons Bauernweiber die feinen Knöchel, den zarten Teint, den leichten schwebenden Gang einer Lady zeigten, niemand vermißte an ihnen die Haltung des Menschen, der harte Arbeit gewohnt ist (Abb. 17). Ein jeder war froh, daß man den Schweiß der Arbeit nicht zu riechen brauchte. Viel echter schienen die Szenen aus dem Elsaß zu sein, wie sie Gustave Brion (1824—1877), Charles Fr. Marchal (1825—1877), der nach Philadelphia auswandernde Schüssele (1824—1879) u. a. malten. Aber es schien nur so. Auch diese Bauern hatten nichts anderes zu tun, als im

Sonntagsgewand lebende Bilder zu stellen, Kirmes, Hochzeit und Kindtaufe zu feiern oder dem Herrn Pastor niedliche kleine Sünden zu beichten.

So war die Kunst beschaffen, die im Pariser Salon, am Hofe und in den Pariser Boudoirs gepflegt und gehätschelt wurde, die in der Welt als die offizielle französische Kunst galt und die Menschheit mit ihrem theatralischen Pseudo-Realismus betrog. Das waren die Künstler, die ihre Bilder schnell und zu hohen Preisen verkauften, die Ehren der Akademie und den Grand prix im Salon einheimsten, die das offizielle Frankreich als die Besten proklamierte. Diese Kunst stand unter der Protektion der Kaiserin, der spanischen Gräfin Eugénie, die alle Gnaden verteilte, den Architekten in ihre Baupläne, den Malern in ihre Entwürfe pfuschte. In diesen Werken spiegelt sich das geistige und künstlerische Bedürfnis des eleganten Paris, der Luxusstadt, die zum „Welt-Freudenmädchen" geworden ist, zum Sammelpunkt des aristokratischen und plebejischen Nabobtums. Das war die Kunst jener Gesellschaft, die in



Abb. 17. Jules Breton: Heimkehr der Ährensammlerinnen (1859). Paris, Luxembourg.

Offenbach und Dumas die Helden des Tages sah, die in der Weltausstellung von 1867 den Glanzpunkt ihrer unsoliden Existenz erlebte, dem dann 1870 der Sturz folgt, jene Debâcle, die zeigte, daß die Stützen dieser Gesellschaft vollständig morsch geworden, wenn auch die Masse noch unverdorben geblieben war.

* * *

Aber neben dieser offiziellen französischen Kunst ging eine andere her, die im heimlichen oder offenen Kampfe gegen die staatlich approbierten Meister und ihre literarischen Wortführer sich das Daseinsrecht erstritt. Eine Kunst, der die malerischen Probleme die Hauptsache sind, die sich nicht mit jener ausdruckslosen, gefälligen lichten Färbung der akademischen Maler begnügt, sondern entweder nach dem höchsten Lichte oder nach tiefem, stimmungsvollem Kolorit und Helldunkelwirkungen strebt, die aber vor allem der affektierten Schöntuerei jener Salonlöwen die ehrliche Wahrheit entgegen setzt, lieber häßlich sein will als unwahr. Daraus ergibt sich von selbst ein intimeres Erfassen der Natur, ernsthaftes

Ringen nach getreuer Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren. So erfüllten sie die Forderungen des sogenannten „Realismus" und sie waren sich dieser Tatsache bewußt, ja, der Sieg dieses Realismus schien ihnen das Ziel ihres Schaffens. Wir heute wissen, daß die Kunst eines Millet und Courbet, eines Corot und Rousseau nicht mit jenem ärmlichen und unpräzisen Schlagwort definiert werden kann, daß ihre wahren Verdienste und das Wesen ihrer Schöpfungen nicht allein darin beruht, daß sie der heimischen Landschaft und ihren Bewohnern wieder Bürgerrecht in der Kunst gewährten, oder gar darin, daß sie die Erdspuren am Bauernstiefel malten, die ihre Vorgänger vermieden hatten. Aber wir müssen uns doch auch hüten, diesen Kampf für den Realismus zu unterschätzen und als etwas für die Erkenntnis jener Künstler ganz Unwesentliches zu betrachten. Er war doch das gemeinsame Zeichen, unter dem sie gegen die Verlogenheit der Modekunst stritten und siegten in heißem Ringen. Denn nur unter beständigem Protest der gelehrten und ungelehrten Kunstkenner konnten sie sich das Recht erkämpfen, auch das Alltägliche zu malen, Menschen ohne Trikots und Chlamys, Dinge, die nicht im Buch der Geschichte mit goldenen oder blutigen Lettern verzeichnet stehen, und damit erst die Grundlage für ihre Eigenkunst schaffen.

Richard Muther hat das Verdienst, zuerst darauf hingewiesen zu haben, welche Bedeutung den Zeichnern und Illustratoren in diesem Kampfe zukommt, wie sie die ersten waren, mit aller Energie wieder das gesamte moderne Leben in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Aber weil sie nur mit Feder und Stift arbeiteten, so galten sie den Kunstgelehrten nicht recht als Künstler. Man schätzte sie neben den großen Meistern des Fresko und der Oelmalerei etwa so, wie Eintagsfliegen neben farbenfunkelnden Prachtschmetterlingen. So nennen Reber und Pecht in ihren modernen Kunstgeschichten die Namen von Grandville, Daumier, Cham und Grévin überhaupt nicht. Rosenberg erledigt sie allesamt auf einer halben Druckseite und doch sind sie es, in deren Werken sich das 19. Jahrhundert noch viel ausführlicher spiegelt, als in den Kupferstichen und Holzschnitten Dürers das Nürnberg des sechzehnten. Aus den Gemälden der Klassiker und Romantiker würden wir ebensowenig über Menschen und Sitten der Zeit erfahren, wie etwa aus Raffaels Bildern über die Epoche Julius II. und Leos X. Man muß ihre Lithographien und Holzschnitte betrachten, um statt des erträumten das wirkliche Leben der Zeit zu erblicken, oft im Spiegel der Karikatur, in verzerrter Gestalt, aber darum doch lebenswahr. Die rapide Entwicklung der graphischen Künste im 19. Jahrhundert wird weiterhin noch kurz dargestellt werden. Nur daran sei hier erinnert, daß englische Künstler im Ausgang des 18. Jahrhunderts den Holzschnitt neu belebten, daß englische Zeichner wie Rowlandson, Leech u. a. im 19. Jahrhundert anregend auf den französischen Holzschnitt wirkten.

Auch die Lithographie, die Erfindung des Deutschen Senefelder, hatte in Frankreich großen Erfolg. Ihrer bedienten sich Guérin und Girodet, Ingres und Delacroix. Ihrer bedienten sich auch die schon früher erwähnten Militärmaler, Baron Gros, Charlet, Raffet und Bellangé. Sie waren die ersten, die wirkliche Menschen im Zeitkostüm und in natürlichen Aktionen malten und zeichneten, ohne daß man ihren Arbeiten den Kunstwert bestritt. Charlet illustriert zuweilen auch scherzhafte Episoden aus dem bürgerlichen Leben, den braven Onkel dem die Neffen den Zopf anbrennen und dergl., mit großem Erfolg und begegnet sich darin mit den eigentlichen Karikaturzeichnern, wie Henry B. Monnier (1805—1877), auch einem Schüler von Gros.

Monnier gehörte zu jenen unvorsichtigen Jünglingen, die es nicht unterlassen können, ihrer Meinung über Lehrer und Vorgesetzte durch witzige Zeichnungen Ausdruck zu verleihen. Als Beamter im Justizministerium gab er 1828 ein Heft „Moeurs administratives“ heraus, das ihm zunächst seine Entlassung aus dem Staatsdienst, aber dann auch einen großen Ruf als Illustrator eintrug. Monnier gibt das Pariser Leben ohne Bitterkeit mit gutem Humor, illustriert Fabeln von Lafontaine und Lieder von Béranger, versucht sich als dramatischer Schriftsteller und weiß überall in seinen, seit 1831 erscheinenden Volksszenen den „moeurs parisiennes“ den Dingen eine harmlose und vergnügte Seite abzugewinnen. Um so schärfer fielen unter dem Julikönigtum die politischen Karikaturen aus. Charles Philippon (1800—1862) wütete in der Zeitschrift „Caricature“ (gegründet 1830) gegen Bourgeoisie und Diplomatie. Mit



Abb. 18. Daumier: Schluß der Gerichtssitzung (Zwei Advokaten). Aquarell. Sammlung Durand-Ruel.

der Gründung des „Charivari“ (1832) wird die Verspottung des politischen Lebens ergänzt durch satirische Schilderung des öffentlichen Lebens, worin Honoré Daumier (1810—1879) Meisterliches leistet. In ihm stellte sich, ohne daß es den Zeitgenossen ganz zum Bewußtsein kam, ein Künstler ersten Ranges in den Dienst der illustrativen Kunst, neben Delacroix wohl die stärkste Potenz unter den französischen Malern jener Zeit. Mit der Leidenschaftlichkeit des Südfranzosen und mit der Neigung zu starker Uebertreibung verbindet sich in Daumier ein außerordentliches malerisches Empfinden und eine ebenso außerordentliche Beobachtungsgabe für tolle Situationen. Hätte man ihm große Aufgaben gestellt, er würde ungeheuere Kräfte in Wandbildern entfesselt haben. So begnügt er sich, seinen kleinen Bildern aus den Gerichtssälen und den Künstlerateliers, aus den Krankenstuben und den Bilderläden, von der

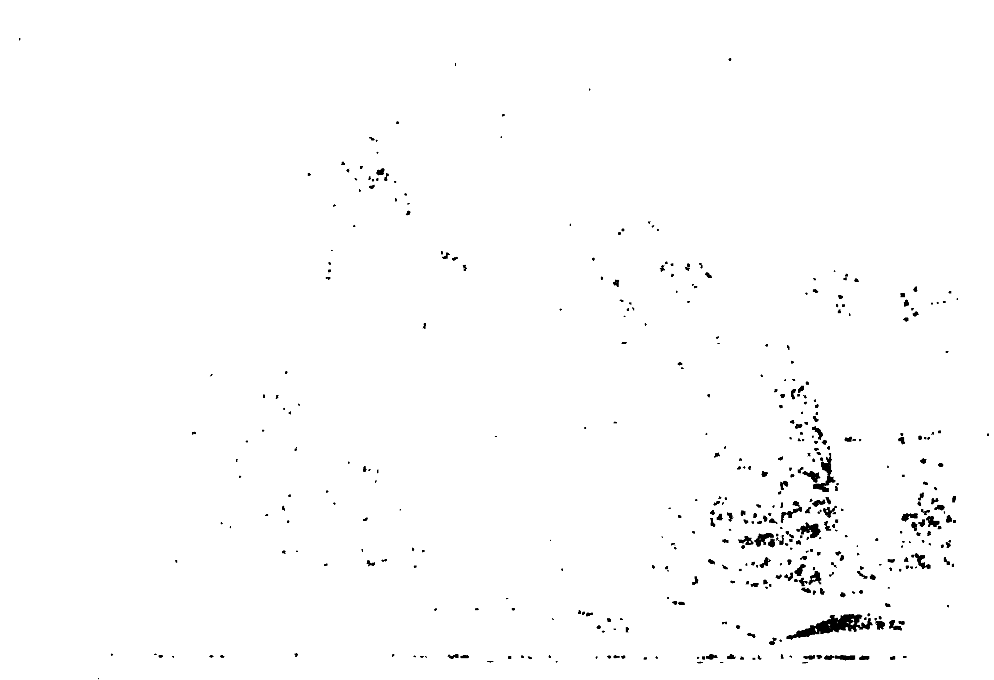


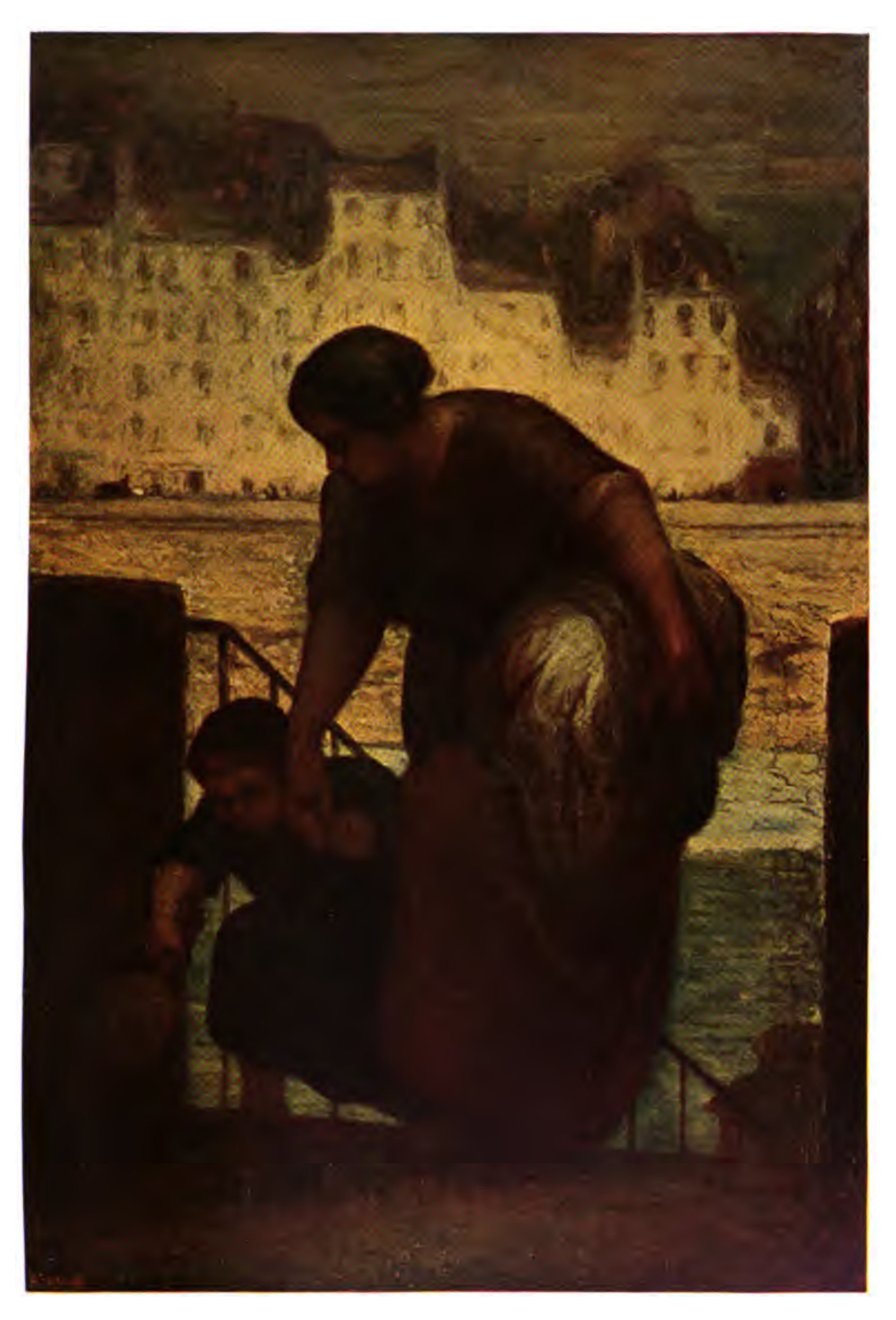
Honoré Daumier. Die Wäscherin.

Sammlung P. Gallimard. Paris.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts II. Bd., S. 2[illegible]

[illegible] Leipzig.





Honoré Daumier, Die Wäscherin.
Sammlung P. Gallimard, Paris.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Bühne und der Straße den großen Stil aufzuprägen, der ihm den Beinamen eines Michel Angelo der Karikatur eintrug (Abb. 18 und Tafel II). Alles ist kolossal bei ihm aufgefaßt, jeder Winkel des Bildes voller Leben, mächtig sind die Gegensätze zwischen Licht und Schatten. Damit verbindet sich eine so große farbige Delikatesse, daß es zu seiner Zeit an Leuten fehlte, um dieselbe zu begreifen. Es war eine der angenehmsten Ueberraschungen der Pariser Centennale-Ausstellung von 1900, der Anblick dieser 17 Gemälde, die plötzlich Honoré Daumier als einen Vorläufer des modernen Realismus und der modernen Farbe erkennen ließen, als einen Künstler, der wie ein Rembrandt redivivus mit wenigen Strichen unglaublich viel auszudrücken und es mit verblüffender Sicherheit in die Fläche einzuordnen vermochte.

In seinem „Emigrantenzug“ und seinem „Volksaufstand“ hat er die gleichgerichtete Bewegung einer Menschenmenge, ihren Massenansturm, die brutale, animalische Kraft der Menschenhorde mit höchst moderner Energie wunderbar geschildert. Ganz in der Art moderner Impressionisten gibt er Naturausschnitte, so wenn er uns die Aufregung der „Galerie“ bei einer Doppelmordszene in der Oper, den Blick aus dem halbdunklen Zuschauerraum auf die grell erleuchtete Bühne schildert. Und doch war Daumier wieder der echte Romantiker in der schrankenlosen Heftigkeit, mit der er all die Dummheit und Lasterhaftigkeit seiner Zeit mit dichterischer Uebertreibung aufs äußerste geißelt, die Formen bis zur Unmöglichkeit verzerrt, immer mit den wildesten Geberden der Leidenschaft gegen Gott und alle Welt das Schwert der Satire schwingt (Abb. 19). So gewaltig wie Daumier konnte das kein zweiter. Gavarni (1801—1866) kann als Künstler nicht mit ihm verglichen werden. Aber er war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Zeichner, der echte Vertreter des Pariser Esprit. Wo Daumier brutal und gewaltig, war Gavarni zart und graziös. Wie Daumier die großen Leidenschaften des Volkes, schildert Gavarni die noblen Passionen der eleganten Leute, im Wetteifer mit George Sand und Balzac das soziale Leben des damaligen Paris, seine Welt und seine Halbwelt. Er hatte dieses Leben von Grund aus kennen gelernt. Geborener Pariser, war er vom Handwerk zur Malerei übergegangen. Seine ersten Bilder sandte er aus dem Pyrenäendorfe Gavarni und signierte sie mit diesem Namen, der sein nom de guerre wurde, so daß sein bürgerlicher Name G. S. Chevalier fast unbekannt blieb. Die Malerei gab er wieder auf, als seit 1835 seine Zeichnungen für Modejournale ungeheuere Erfolge hatten, jene Illustrationsfolgen, die das elegante Leben, das Gigerltum und das Kokottentum geißelten. Er wird Leiter



Abb. 19. Daumier: Der Minister Guizot, 1848.

des Modejournals „Les gens du monde“ und seit 1837 der unentbehrliche Mitarbeiter am „Charivari“. Trotz aller Erfolge macht sich früh ein bittrer Zug in seinen Arbeiten geltend. Vielleicht war es der Einfluß von Constantin Guys, vielleicht auch die eigene Erinnerung an die Schattenseiten des Lebens, die er besonders schwer 1835 als Schuldgefangener im Gefängnis zu Clichy und 1847 bei seiner Reise nach London im Anblick des gewaltigen Massenelendes empfunden hatte. So schafft er den Typus des Thomas Vireloque, ein Bild der grenzenlosen genialen Verlumptheit, des elendesten Bettler-Daseins. So schildert er in seinen „Lorettes vieillies“, in seinen „fourberies des femmes“ das jämmerliche Los alter Sünderinnen.



Abb. 20. Gavarni: Im Elend. (Lithographie.)

Der beste Mitarbeiter der „Caricature“ neben Daumier war J. J. Gérard, bekannt unter dem Namen Grandville (1803—1847). Seine Szenen aus dem privaten und öffentlichen Leben der Tiere, seine „animaux parlants“ (1840), in denen die Menschen ihrem Charakter entsprechende Tierköpfe tragen, sind scharfe und boshafte Anwendungen der Reinecke-Fuchs-Sage auf das damalige öffentliche Leben, neben denen sich Kaulbachs davon inspirierte Illustrationen matt und verwässert ausnehmen. Grandville, der auch zu Bérangers Gedichten und Lafontaines Fabeln vorzügliche Illustrationen gegeben, starb allzufrüh (1847). Es schien zeitweise, als ob in Gustave Doré (1833—1883), ein vollwertiger Ersatz für Grand-



Abb. 21. G. Doré: Sara's Begräbnis. (Holzschnitt.)

ville erstehen sollte, dessen Auffassung Doré in den „animaux socialistes" und der „Menagerie parisienne" folgte. Aber Dorés Phantasie, seine zeichnerische Geschicklichkeit verführten ihn, den mühsamen Weg des Naturstudiums zu verlassen. Er gab sich einer ausschweifenden Phantastik hin, einer auf gewaltige Tongegensätze basierten Darstellungsweise, die das Publikum verblüffte und bezauberte, aber durch den Mangel an Naturbeobachtung die Künstler abstößt.

Das war der Stand der französischen Illustrationskunst im Beginn des zweiten Kaiserreichs. Quantitativ tritt jetzt ein weiterer Aufschwung ein. Neue Zeitschriften werden gegründet, wie das „Journal pour rire" (1848), das seit 1856 als „Journal amusant" erscheint. Aber der zornige Ernst, mit dem Daumier und Gavarni die Verbrechen ihrer Mitmenschen geißelten, wird selten. Das leichte, nervöse, genußsüchtige Boulevardleben spiegelt sich fast ausschließlich in den Witzblättern; die Gabe des Franzosen, auch ernste Dinge durch ein bon mot mit sarkastischem Achselzucken abzutun, tritt immer mehr hervor und die in den Bildern von Baudry und Chaplin noch leicht verhüllte Indecenz macht sich in den französischen illustrierten Blättern unverhüllt breit. In der Zeichnung herrscht eine gewisse Routine, besonders in der Darstellung weiblicher Figuren, die, mit all ihrem Schick und ihrer Richtigkeit doch etwas Konventionelles haben. Aus der großen Reihe solcher Zeichner, wie Stop, Petit, Andrieux ragen nur Cham (1818 — 1879) und Grévin (1827—1892) hervor.



Abb. 22. A. Grévin: Karikatur. Aus „Journal amusant", 1879.

Graf Amédée de Noé, der mit humorvollem Bezug auf seinen Familiennamen Noah unter dem Pseudonym Cham (Ham) Mitarbeiter am Charivari wurde, brachte auch in zahlreichen Albums und Almanachen witzige Karikaturen auf das elegante Paris. Alfred Grévin begann, wie einst Gavarni, als Techniker seine Laufbahn, um dann für Modeblätter zu zeichnen und für Pariser Theater Kostüme zu entwerfen. Als Mitarbeiter am Journal amusant gibt er sich den Anschein eines Strafpredigers, der der Halbwelt und jener Welt, die von ihr und für sie lebt, den Spiegel vorhält und bei der Gelegenheit doch recht verlockende Bilder aus diesem Sumpfe auftauchen läßt. Auch das Ausländertum, besonders die Engländer in Paris, macht er zur Zielscheibe seiner scharfen Witze und seiner eleganten Feder. Zeichner wie Cham und Grévin haben also in doppelter Hinsicht nicht mehr jene Bedeutung für die französische Kunst, wie einst Gavarni und Daumier. Zunächst stehen sie künstlerisch nicht so hoch. Dann aber lag ihnen nicht mehr so ausschließlich die Verpflichtung ob, das Leben der Gegenwart zu behandeln. Schon brachte der Belgier Stevens seine koloristisch hervorragenden Szenen aus den Pariser Salons, malte Courbet das Leben der niederen Volksklassen, Millet das der Bauern. Immerhin haben auch sie noch ihren Anteil an dem großen Kampfe der Wahrheit gegen die Phrase, des Realismus gegen den Idealismus, in-

dem sie täglich und stündlich auf ihre Volksgenossen wirkten, während Courbet und Millet nur zu den wenigen sprechen, die auf Ausstellungen und in Sammlungen ihre Bilder mit Verständnis betrachten. Die Illustratoren konnten die durch Statuen und Kostümfiguren verwöhnte Menschheit viel unmittelbarer davon überzeugen, daß auch modernes Leben zum Bilde sich gestalten läßt, wenn ein rechter Künstler es versucht.

* * *

Wie die Zeichner und Illustratoren durch die Eigenart ihrer Aufgaben zur Opposition gegen alles Erkünstelte und Komponierte, gegen das schulmeisterliche Verbessern der Wirklichkeit gedrängt wurden, so traten die französischen Landschafter durch die stete unmittelbare Berührung mit der Natur bald wieder zu ihr in ein intimeres Verhältnis. Darum stehen unter den Vorkämpfern des Realismus in erster Linie jene Maler, die unter dem Namen der „Fontainebleau-Meister“ oder der „Schule von Barbizon“ heute fast über Gebühr gepriesen und bezahlt werden. In ihren Anfängen berühren sie sich noch mit jenen Klassizisten und Romantikern, die in Davids Sinne danach strebten, der Natur zu Hilfe zu kommen und sie durch vorsichtige Auswahl zu verbessern und zu verschönern, die mehr das Plastische als das Malerische in der Natur verehrten. Anders empfand die neue Generation. Aus den Werken der Ruysdael, Hobbema, Everdingen und weiterhin aus den Werken der Engländer, der Bonington, Constable, Turner gewannen sie die Ueberzeugung, daß man keine theatralischen Kulissen aufzubauen, keine Berge und Baumgruppen zu komponieren brauche, daß man eine Landschaft malen dürfe ohne Baumschlag und mythologische Statisten. Statt der heroischen Stimmung, welche der Klassizismus durch kühn geschwungene Berge und feierliche Tempelhallen erstrebte, sucht man lyrische Empfindungen vorwiegend durch das Medium der Farbe zu erregen.

In solchem Falle spricht man von einer Stimmung, die der Landschaft eigentümlich ist, während man doch in Wahrheit die Stimmung des Menschen der Landschaft unterlegt. So hat ein niedergehender Gewitterregen eine erfrischende Wirkung auf die von der Sommerschwüle niedergedrückten Menschen. Zugleich läßt er auch alle Farben in der Natur kräftiger erscheinen, den Himmel blauer strahlen, Wald und Feld grüner und saftiger erglänzen. Indem wir unser Gefühl körperlicher Erfrischung mit dieser strahlenden Färbung der Landschaft verbinden, sprechen wir von einer lachenden, fröhlichen Landschaft. Oder die brütende Mittagssonne erschlafft unseren Geist und Körper und ihre ausdörrenden, alle Feuchtigkeit, allen Duft verzehrenden Strahlen lassen auch die Natur hart und trocken erscheinen. Oder die labende Anmut des Abends verbindet sich mit dem rosigen Schimmer der untergegangenen Sonne, um in uns das wohltuende und herzerwärmende Gefühl der Ruhe und Zufriedenheit nach heißer Arbeit zu wecken und der Dichter preist dann die „friedliche Landschaft“. Sinken aber die blauen Schleier der Nacht herab, so erregt in uns die unheimliche Stille, die kühle Farbe des Mondlichtes, die Unmöglichkeit, den Reichtum der lebendigen Natur mit den Sinnen zu erfassen, jene wehmütigen oder schaurigen Gefühle, die wir als seelischen Ausdruck der Mondscheinlandschaft deuten. Vor allem sind es dabei die Farben, die Beleuchtung, an die unser Empfinden anknüpft, an die unsere Ideenassoziationen gebunden sind und zwar um so stärker, je weniger die Form in Erscheinung tritt. Wer vorwiegend Stimmung anstrebte, konnte also die Zeichnung immer mehr zu gunsten der Farbe unterdrücken und wir sehen, daß jeder Fortschritt in der Landschaftsmalerei sich auch in dieser Richtung bewegt.

Aber nicht nur das Eingehen auf diese intimen Stimmungen unterscheidet die Schule von Fontainebleau von den Klassizisten und Romantikern. Ebenso bedeutsam ist die absichtliche Beschränkung in der Wahl der Motive auf die nähere Umgebung. Um allein zu sein mit sich und der Natur, hatten sie sich in dem bescheidenen Dörfchen Barbizon am Rande des Forstes von Fontainebleau niedergelassen (Tafel III), von da den Ufern der Seine und Loire zuweilen Besuche abstattend. Sie suchten nicht pittoreske Szenen aus den Sabinerbergen oder malerische Ritterburgen und geheimnisvolle Klosterhöfe. Dafür findet man in den bescheidenen Studien der Vorläufer, der schon früher erwähnten C. Flers (1802—1868), C. Delaberge (1807—1842) und Louis Cabat (1812—1893), oder



Abb. 23. Jules Dupré: Dämmerung. Glasgow, Art Galleries.

in den Studien, die Théodore Rousseau (1812—1867) seit seinem 14. Lebensjahre in der reizenden Umgebung von Paris machte, zuerst wieder jene innige Liebe zur Natur, zu ihren unscheinbaren Schönheiten, welcher die Zukunft gehörte. Die Romantiker, auch Constable und Turner, malten große Szenerien, zum mindesten Wald, Feld und Wasser mit Häusergruppen oder Dörfern im Hintergrund, die Meister von Barbizon begnügen sich oft mit einem kleineren Ausschnitte und die nächste Generation bescheidet sich schließlich mit einem Stück Rasen und ein paar Blumen darauf. Umgekehrt wächst aber das Format der Bilder mit jeder Generation. Die alten Flandrer malten auf einer kleinen Tafel die Welt mit Hölle und Paradies, die Modernen auf einer Riesenleinewand einen grünen Ton.

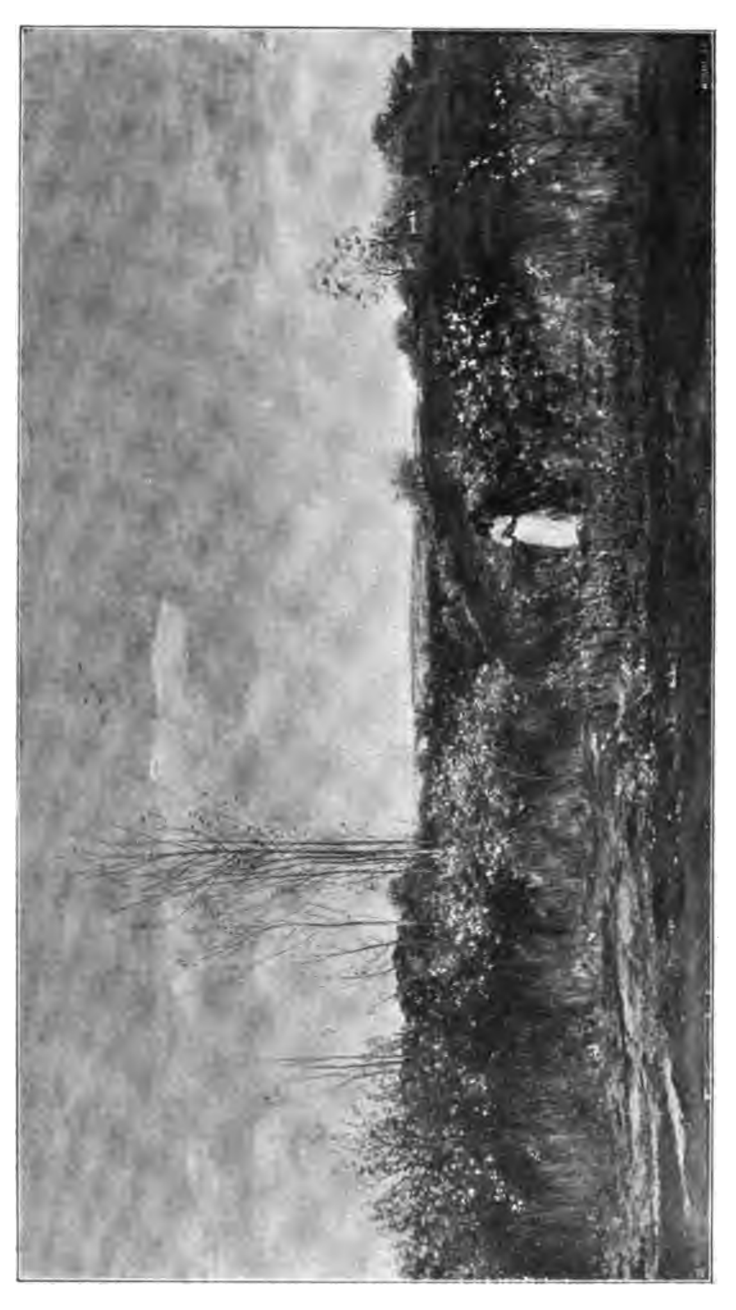


Abb 24. Daubigny: Landschaft.

Aber nicht nur das Eingehen auf diese intimen Stimmungen unterscheidet die Schule von Fontainebleau von den Klassizisten und Romantikern. Ebenso bedeutsam ist die absichtliche Beschränkung in der Wahl der Motive auf die nähere Umgebung. Um allein zu sein mit sich und der Natur, hatten sie sich in dem bescheidenen Dörfchen Barbizon am Rande des Forstes von Fontainebleau niedergelassen (Tafel III), von da den Ufern der Seine und Loire zuweilen Besuche abstattend. Sie suchten nicht pittoreske Szenen aus den Sabinerbergen oder malerische Ritterburgen und geheimnisvolle Klosterhöfe. Dafür findet man in den bescheidenen Studien der Vorläufer, der schon früher erwähnten C. Flers (1802—1868), C. Delaberge (1807—1842) und Louis Cabat (1812—1893), oder



Abb. 23. Jules Dupré: Dämmerung. Glasgow, Art Galleries.

in den Studien, die Théodore Rousseau (1812—1867) seit seinem 14. Lebensjahre in der reizenden Umgebung von Paris machte, zuerst wieder jene innige Liebe zur Natur, zu ihren unscheinbaren Schönheiten, welcher die Zukunft gehörte. Die Romantiker, auch Constable und Turner, malten große Szenerien, zum mindesten Wald, Feld und Wasser mit Häusergruppen oder Dörfern im Hintergrund, die Meister von Barbizon begnügen sich oft mit einem kleineren Ausschnitte und die nächste Generation bescheidet sich schließlich mit einem Stück Rasen und ein paar Blumen darauf. Umgekehrt wächst aber das Format der Bilder mit jeder Generation. Die alten Flandrer malten auf einer kleinen Tafel die Welt mit Hölle und Paradies, die Modernen auf einer Riesenleinewand einen grünen Ton.

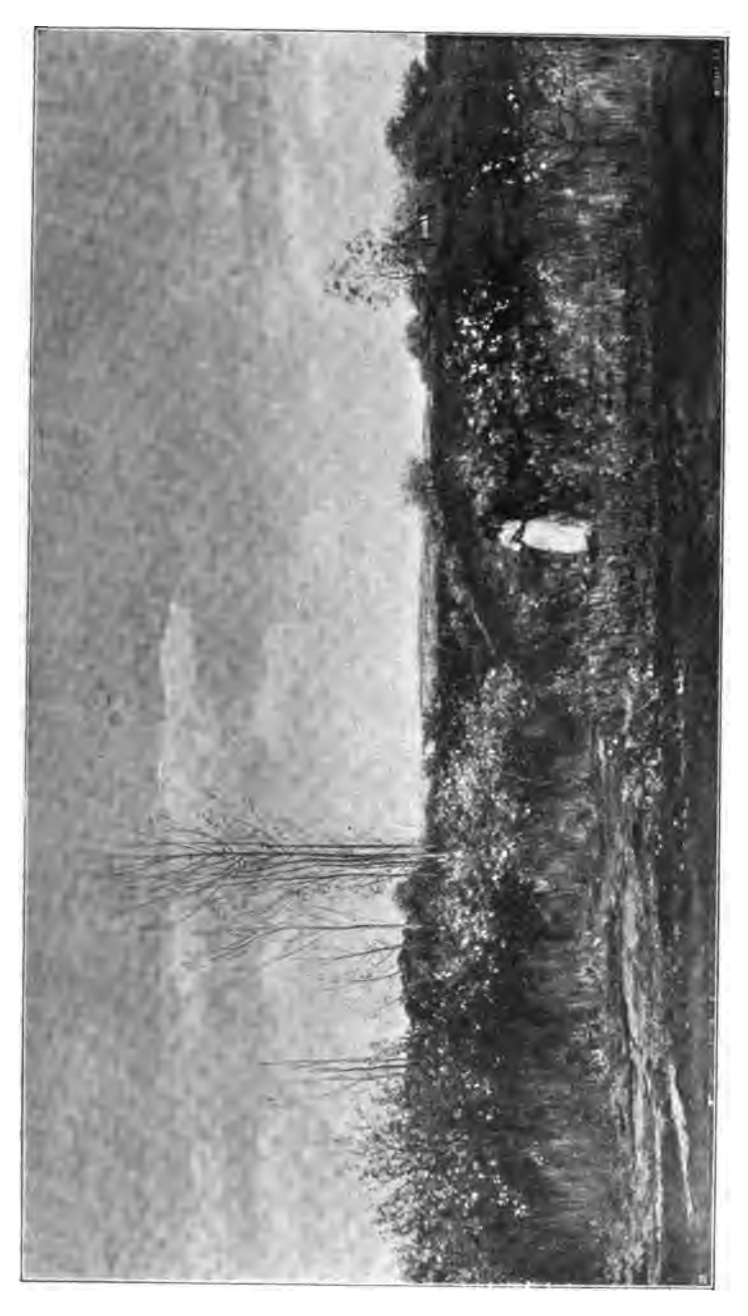


Abb 24. Daubigny: Landschaft.

Wie die Holländer von der Zeichnung ausgingen, um schließlich bei der Farbe zu enden, so durchmessen auch die Fontainebleau-Meister den gleichen Weg. Besonders Rousseau vergißt anfangs über dem Pinsel niemals den Zeichenstift. Jeder morsche Baumstamm, jedes Gras und jeder Stein wird ebenso sorgfältig studiert, wie der ganze Aufbau und die Verzweigung jener mächtigen Eichen, die er so voll knorriger Kraft zu malen wußte. Auch wenn er ganz malerische Tonfolgen gibt, so kann er sich's doch nicht versagen, überall bis in die Ferne genau zu sein, wobei er zuweilen hart wird und die feinen Lufttöne, die dem Bilde die Einheit geben, verliert. Er wollte Farbe und Zeichnung, nicht nur Helligkeit in seinen



Abb. 25. Diaz: Waldlandschaft.

Bildern, das kräftige Grün und Goldgelb schöner alter Bäume, einen Himmel von hartem metallischem Blau und daneben als frischleuchtenden roten Fleck das Kleid einer Bäuerin. Wie er Baumschlag, Himmel, Terrain behandelt, muß man immer wieder an Ruysdaels klare, bestimmte, charaktervolle Art denken, die in den kraftvollen Landschaften Rousseaus sich erneut (s. Tafel III).

Weit leidenschaftlicher als Rousseau ist sein Freund Jules Dupré (1812—1889), in dem noch lange die stürmische Art der Romantiker nachwirkt. Anfangs hat er, wie Rousseau, etwas den Praeraffaeliten Verwandtes in seiner Gewissenhaftigkeit, mit der er Laub, Zweige und Terrain studiert. Aber seine Malweise entfernte sich bald von jener quälerischen Tüpfelei der englischen Realisten, wurde kontrastreich, schwer und fett. Auf der Pariser

Ausstellung von 1889 sah man von ihm eine Flachlandschaft aus der Umgegend von Southampton, das Terrain fast schwarz, das Wasser dunkel, darüber riesige schwarze, zusammengeballte Wolken von grellem Lichte gesäumt und ebenso fest, weiß und braun, in den Vordergrund als Staffage ein paar Pferde gesetzt. Diese Helldunkelkontraste werden allmählich durch koloristische Harmonien ersetzt. Er malt die Glut des Sonnenunterganges im Walde von Compiègne, die tiefblaugrüne, stürmende See, aber auch den Regendunst über dem Flusse und den Mondschein über dem Meeresspiegel, kurz, die Atmosphäre in ihrem malerischen Wechsel, den weiten Himmel über der flachen Erde (Abb. 23). — Keiner der Meister von Barbizon empfand aber die **paysage intime** so intim als Ch. François Daubigny (1817—1878). Nicht schöne Baumgruppen, wie Rousseau, nicht große Naturschauspiele wie Dupré sucht er, sondern am Ufer der Oise und ihrer Nebenflüsse oder an der flachen Meeresküste Hollands friedliche Bilder, kleine stille Wasserflächen von sanften Höhenzügen umrahmt oder den Wiesenweg am Waldesrande, im Hintergrunde braunrote Ziegeldächer zwischen niedrigen Baumgruppen (Abb. 24). Am liebsten vergräbt er sich aber im tiefen Walde, wo zwischen grünen Wipfeln das Himmelsblau nur verstohlen durchblitzt. Selten malt er ungewöhnliche Stimmungen und Beleuchtungen, meist das verschleierte kühle Sonnenlicht im Frühling oder Spätherbst.

Rousseau und Daubigny sind Pariser Kinder, Dupré stammt aus Nantes. Ist es Zufall, daß Narcisse-Virgile Diaz (1807—1876), ein Südfranzose spanischer Abstammung, so viel feuriger, so viel nervöser in der Farbe ist, obwohl er mit jenen im Fontainebleauwalde dieselben Studien malt, dieselben Stimmungen durchlebt? Kam vielleicht in den drei ersten das fränkisch-germanische Blut zur Geltung, in Diaz das romanische? Ein nachlässiger Zeichner, ist Diaz dafür ein brillanter Maler, der in seinen Zauberlandschaften die Rubinglut der Sonnenuntergänge, das brillante Blau und Grün frischer Waldlandschaften als Rahmen für seine bunten Zigeunergruppen und die glänzenden Körper badender Mädchen benutzt. Da läßt er das Feuerwerk seiner Farben sprühen, die wie glitzernde Edelsteine auf dunklem Fond erzittern. Wenn Diaz' Bilder so ungleich an künstlerischem Werte sind, so erklärt sich das ebensosehr aus seinem Naturell wie aus seinen Lebensschicksalen. Früh verwaist, lernte er alle Not des Lebens kennen und mußte als Bettler gegen den Hunger kämpfen. Ein unglücklicher Zufall macht ihn auch noch zum Krüppel. Seine Schulung ist höchst mangelhaft, aber je schwächer er als Zeichner ist, um so geschickter weiß er das hinter einer berückenden Farbe zu verbergen. Er wird der „**peintre des dessous de bois**“, der im grünen Walde versteckt die Herrlichkeit des im Sonnenschein funkelnden Herbstlaubdaches so glänzend wie kein zweiter malt (Abb. 25). Daneben aber liefert er fade Kostümfiguren für den Bildermarkt, die seines Namens unwürdig sind, die er nur malt, um Geld zu machen, um sich zu entschädigen für alles Elend, das er einst erduldet.

Hier muß auch eines anderen Südfranzosen gedacht werden, der mit Diaz nicht nur persönlich eng befreundet, sondern auch als Maler ein gesteigertes Abbild desselben war, Adolphe Monticelli (1824—1886). Von italienischen Eltern in Marseille geboren, wird Monticelli Maler und versucht als solcher vergeblich, Ingres scharfe Zeichnung nachzuahmen. Dann aber schlug er, durch Diaz bestärkt, völlig um und nun brach seine sprudelnde Farbenphantasie durch, bis er schließlich nur noch Farbenskizzen von großartigem koloristischem Temperament malte. Zauberfeste und erträumte Frühlingslandschaften, Wundergärten voll Mondenschein und glitzernder Vögel, ein Wirbel bunter Kleider, nackter Körper, sonnendurch-

glänzter Blätter und blumiger Wiesen, alles das genial und scheinbar nachlässig pastos auf die Leinewand hingestrichen (Abb. 26). Das waren Offenbarungen eines Genies, das kühn alle Fesseln der Form abstreift, um ganz in unerhörten Farbenorgien zu schwelgen. Und dieser Mann, dem schon die Sonne der Berühmtheit aufgehen wollte, zog sich 1870 nach Marseille zurück, um als bedürfnisloser Schwärmer zu vegetieren und nur in äußerster Not kleine Bilder für ein paar Franken zu verkaufen. Unbeachtet, aber in stolzem Bewußtsein seines Wertes erlosch dieser Geist, um ein Menschenalter später wieder zu einem Ruhme zu gelangen, der noch nicht den Gipfelpunkt erreicht haben kann.



Abb. 26. Monticelli: Fest im Parke von St. Cloud. Sammlung André (Gaz. des beaux-arts, 43. Jahrg.).

Wie verschieden waren doch die Persönlichkeiten, die ein Zufall in der Fontainebleau-Schule zusammenführte, die gar keine Schule im landläufigen Sinne des Wortes war. Was hat das Spätwerk eines Diaz mit Th. Rousseau gemein? Wie unendlich ist der Abstand zwischen ihm und jenem Camille Corot (1796—1875), der sich, obwohl an Jahren wesentlich älter, an die Männer von Barbizon innig angeschlossen hatte, dabei aber als Künstler stets eine gewisse Sonderstellung wahrte. Als Mensch war er beliebt durch seine unerschöpfliche Heiterkeit, Güte und Anspruchslosigkeit. Sein patriarchalisches Wesen ließ ihn allen wie ein älterer Bruder und Freund erscheinen, le père Corot nannte man ihn später, als weiße Locken sein frisches, gutmütiges Antlitz umrahmten.

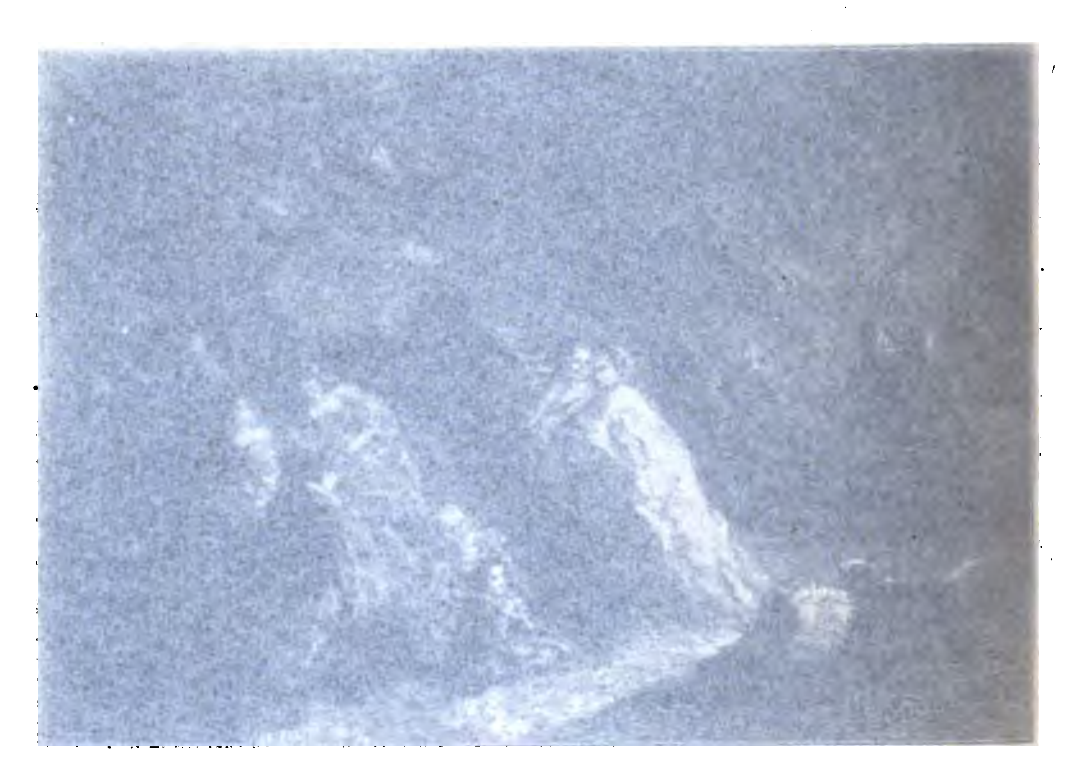
Corot war der Sohn eines kleinen städtischen Beamten in Paris. Aber er wuchs heran in Rouen, wo er eine Freistelle am Lyceum erhalten hatte. Er besaß nicht den Ehrgeiz

Tafel IV.

C[illegible] C[illegible]t, Landschaft.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

[illegible]



[illegible] (Gaz. des beaux-arts, [illegible])

[illegible] doch [illegible], die ein [illegible] der Fontaine [illegible] die gar [illegible] im [illegible] Sinne des Wortes war. [illegible] Diaz mit [illegible] gemein? Wie unendlich ist der [illegible] Camille Corot (17[illegible]—1875), der ihn, obwohl an Jahren [illegible] von Barbizon [illegible] hatte, dabei aber als [illegible] [illegible]stellung wahrte. Als Mensch war er beliebt durch seine [illegible] [illegible]. Sein [illegible] Wesen ließ ihn allen [illegible] Freund erscheinen, le père Corot nannte man ihn später, als [illegible] [illegible] Antlitz umrahmten.

[illegible] eines kleinen städtischen Beamten in Paris. Aber er [illegible] [illegible] Freistelle am Lyceum erhalten hatte. Er besaß nicht den [illegible]



Camille Corot, Landschaft.
Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 39.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

eines Musterschülers. Selbst im Zeichenunterricht trug er, wie Roger Milès erzählt, keinen Preis davon. Dann mußte er auf Befehl seines Vaters in ein Tuchgeschäft eintreten und erst nach acht Jahren, als man erkannt hatte, daß er wirklich zu gar nichts Nützlichem zu brauchen sei, gab der Vater nach und überließ Corot seinem Schicksal und der Kunst. Diese erschien ihm in Gestalt des streng klassizistischen Landschafters Bertin, von dessen kalten, korrekten Werken sein Schaffen mehr als ein Jahrzehnt hindurch beeinflußt ist, von dem er lernte, ideale italienische Landschaften mit mythologischer Staffage kunstgerecht zu arrangieren. Während er so nach der klassischen Regel Ausstellungsbilder komponiert, malt er in aller Stille einfache, naturwahre Ansichten und Studien aus der französischen Heimat mit etwas pedantischer Genauigkeit.

Erst 1835, gerade als er von einem zweiten Studienaufenthalt aus Italien zurückkehrte, wurde sein Klassizismus reicher, bewegter, empfindungsvoller durch die Bekanntschaft mit Dupré und Rousseau. Langsam vollzog sich ein Wandel in seiner Art, Landschaft zu komponieren. Hatte Corot bisher in Claude Lorrains Stil helle Hintergründe mit tiefschattigen Baumgruppen umrahmt, unter denen Nymphen, Hirten und Satyrn ihr Wesen trieben, so löst er diese Vordergrundsrahmen nun in tiefe Flächen auf. Überhaupt komponiert er natürlicher, wird einfach und ungesucht in seinen Motiven. Die Silberstimmung, die er bisher Claude Lorrain nachempfunden, behält er bei, gestaltet sie aber mehr aus persönlicher Beobachtung heraus (Tafel IV). Er zeichnet nicht mehr mit festem Kontur, sondern löst die Form in Töne auf, anfangs trübe und schwärzlich, allmählich immer heller werdend, um schließlich ganz impressionistisch mit graublauen Schatten und zarten hellen Lichtern die Landschaft auf die Leinewand leicht hinzuwischen. Auch die Staffage wird ihrer bestimmten Form entkleidet, erscheint nur als Farbenfleck, als ein kaltes Rosa, Blau Gelb. So herrscht eine ungemein feierliche, vornehme Stimmung, eine stille Größe, eine zarte Klassizität von traumhaftem Reize. Auf mattgrüner Wiese erheben sich große, im Dunste verschwimmende Baumgruppen über stillem Wasserspiegel, hier und da blinkt ein dünner silberner Birkenstamm oder es zieht ein langgestreckter Lichtreflex über das Wasser, das sich zwischen dunklem Schilfe verliert. Immer liegt es über seinen Bildern wie ein feiner Nebel, der die Sonne verhüllt und jede feste Linie, jeden starken Ton auflöst. Seine Palette ist scheinbar beschränkt. Er liebt nicht die ausgesprochenen Farben. Aber er weiß einen erstaunlichen Reichtum von Grau in allen Nüancen und Tonwerten im ungewissen Lichte des



Abb. 27. Corot: Die verwundete Eurydice.

Frühmorgens oder der sinkenden Nacht zu entfalten. Mit einem Nichts von Farbe und Zeichnung erweckt er in uns die zartesten Erinnerungen an den aufkeimenden Vorfrühling, an das stille Flüstern der Silberweiden am Bachesrand, an den Abendtau, der auf die müde Natur herabsinkt. Die Motive zu diesen Landschaften findet er im Fontainebleau-Walde, an den Ufern der Loire und Seine, aber sie verweben sich ihm mit den Reminiszenzen aus Italien, vom Nemisee und den Albanerbergen zu einer Landschaft ohne Zeit und Ort. Darum



Abb. 28. Corot: Italienische Landschaft (1844).

kann er die Studien aus Ville-d'Avray und Port-Marly mit Nymphen und Bacchantinnen, mit Satyrn und buntgescheckten Panthern beleben, aber ebensogut mit einsamen Fischern und Bauernweibern. Sie alle existieren nur, um durch ihre Form oder Farbe den Hauch des Lebens, die eigentümliche Stimmung zu symbolisieren, die durch diese Wälder und Haine weht. (Abb. 29.)

So erscheint Corot als ein Poet in seinen Bildern wie in den Entwürfen seines Skizzenbuches, in denen er von „arbres blonds" und „ciel d'argent" schwärmt. In seinen

Studien aber, in den Porträts, in den Aktfiguren und Modellskizzen, die 1896 bei der Centenar-Ausstellung von Corots Werken im Palais Galliera zuerst bekannt wurden, erscheint er als ein präziser Zeichner, oft auch als ein Maler voll Kraft und Farbe (Abb. 27). Alle diese Porträts und Figurenbilder, diese biblischen Szenen, wie „Hagar und Ismael" von 1835, wie der heilige Hieronymus von 1836, die Taufe Christi von 1843 in der Kirche Saint-Nicolas du Chardonnet zu Paris wurden zeitweise ganz in den Schatten gestellt durch seine Landschaften, in denen er sich als der größte Meister der Barbizon-Schule bewährte.



Abb. 29. Corot: Am Wasser. Lithographie.

Es wäre unrecht, über diesen führenden Männern der Schule jene kleineren zu vergessen, die nach Kräften den gleichen Zielen zustrebten und dabei so viel Feines und Liebenswürdiges schufen. Da ist Antoine Chintreuil (1814—1873) und sein Altersgenosse Louis Français (1814—1897). Chintreuil hatte nach harten entbehrungsvollen Lehrjahren als Zeichenlehrer und Buchhandlungsgehilfe schließlich 1850 die Mittel gefunden, um Maler zu werden. Aber auch hier blieb die Not seine Gefährtin und als er schließlich 1867 bekannt zu werden begann, waren ihm kaum noch 6 Lebensjahre vergönnt. Eine schüchterne, zarte

Künstlernatur liebte er die zarten Stimmungen in der Landschaft und nahm Corot sich zum Vorbilde. Er hauste mit seinem Freunde Desbrosse auf einem kleinen Bauernhof im Dorfe la Tournelle bei Mantes. Von dort sandte er Arbeiten, die mehr durch Reinheit der Empfindung als durch Meisterschaft der Technik wertvoll sind. Louis Français war robuster, ein Meister in der unbefangenen Wiedergabe der schlichten Natur.

Als der große Tiermaler der Fontainebleau-Schule gilt Troyon (1810—1865), der das anfangs mehr als Staffage angebrachte Rindvieh allmählich zur Hauptperson in seinen Bildern machte. (Vgl. Tafel V.) Leider verlor er in dem Bestreben, die Tiere zu charakterisieren und genau darzustellen, viel von den koloristischen Eigenschaften, die seine früheren Landschaften ausgezeichnet hatten und der große Stil, den er für seine Monu-



Abb. 30. Charles Jacque: Abend. Glasgow, Corporation Gallery.

mentalochsen anstrebte, gelang ihm nicht völlig. Unter den Tiermalern, die neben Troyon wirken, verdient Charles Emile Jacque (1813—1894) ebensosehr durch seine Radierungen und Lithographien Beachtung, als durch seine Ölbilder (Abb. 30). Die Tierporträts der Rosa Bonheur (1822—1899) behielten trotz der männlichen Allüren der Malerin meist eine weiblich zarte sonnige Schönheit.

Was die Fontainebleau-Meister für die Vertiefung des Naturempfindens gewirkt haben, ist außerordentlich. Aber einem so absoluten Realismus, wie man ihnen bei uns vorwarf, huldigten sie doch nicht. Immer noch suchen sie ein wenig das Schöne in der Natur, und suchen es oft in Anlehnung an die alten Holländer. Wohl gaben sie den „Naturausschnitt", aber er war doch vielfach zum Bilde abgerundet und zusammenkomponiert. Auch ihre Farbe kann den Einfluß der alten Meister, den Galerieton selten ganz verleugnen,

Constant Troyon, Gang zur Feldarbeit (Morgenstimmung).
Louvre

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

[illegible] Förster & Borries, Zwickau

[illegible] Stimmungen in der Landschaft und nahm Corot sich zum [illegible] Desbrosse auf einem kleinen Bauernhof im Dorfe [illegible] Dort sandte er Arbeiten, die mehr durch Reinheit der [illegible] der Technik wertvoll sind. Louis Français war robuster, [illegible] Wiedergabe der schlichten Natur.

[illegible] der Fontainebleau-Schule galt Troyon (1810—1865), [illegible] verachtete Rindvieh allmählich zur Hauptperson in [illegible] vgl. Tafel V). Leider verlor er in dem Bestreben, die Tiere zu [illegible] darzustellen, viel von den koloristischen Eigenschaften, die seine [illegible] und der große Stil, den er für seine Monu-



Abb. 29. Charles Jacque: Abend. Glasgow, Corporation Gallery.

[illegible], gelang ihm nicht völlig. Unter den Tiermalern, die neben Troyon [illegible] Charles Emile Jacque (1813—1894) ebensosehr durch seine Radierungen [illegible] Beachtung als durch seine Ölbilder (Abb. 30). Die Tierporträts [illegible] —18[illegible] behielten trotz der männlichen Allüren der Malerin meist [illegible]heit.

[illegible]-Meister für die Vertiefung des Naturempfindens [illegible] aber einem so absoluten Realismus, wie man ihnen bei [illegible] Immer noch suchen sie ein wenig das Schöne in [illegible] Anlehnung an die alten Holländer. Wohl gaben sie [illegible] doch vielfach zum Bilde abgerundet und zusammenkomponiert [illegible] Einfluß der alten Meister, den Galerieton selten ganz verleugnen

Tafel V.

Constant Troyon, Gang zur Feldarbeit (Morgenstimmung).
Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 42.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

so wundervoll, so bestrickend dieser Ton selbst auch ist, so fein der grünblau abgestimmte Himmel und die braunschwarzen Schatten mit den Hauptfarben zusammengehen.

Freilich, neben Valenciennes und Bertin konnten sich Dupré und Daubigny doch als Realisten fühlen. Sie verstümmelten die Natur nicht, sie komponierten nicht aus tausend bedeutungsvollen Einzelheiten ein poetisches, aber unmögliches Ganzes, sie hielten sich an die Wirklichkeit. Aber indem sie diese lieber in schwermütiger Abendtönung oder im taufrischen Morgenlicht als in nüchterner Alltagsstimmung malten, indem sie manche der Stimmung hinderliche Details unterdrückten, andere hervorhoben, sahen auch sie das Stück Natur durch die Brille ihres persönlichen Temperamentes, stilisierten sie und idealisierten damit. Sie hätten sich also auch Idealisten nennen dürfen, wenn dieser Titel nicht einen so üblen Beigeschmack gehabt, wenn sie nicht hätten kämpfen müssen gegen die Fehler der alten Idealistenkunst, die so anmaßend war, die Dinge in zwei Kategorien zu teilen, in schöne und häßliche, d. h. in malbare und nicht malbare. Sie aber wußten, daß für den Maler jedes Stückchen Natur Poesie in sich selbst trägt und künstlerisch darstellbar ist. Das war ihr Beitrag zur Entwicklung der französischen Malerei.

* * *

Die Landschafter der Barbizon-Schule hatten bewiesen, daß die Natur überall da malerisch ist, wo ein temperamentvoller Künstler sie mit malerischem Blick erfaßt. Nur auf den Menschen, der doch vielen als das vollkommenste Produkt der Natur gilt, wurde dieses Prinzip nicht angewandt. Man hatte ihn bisher nur dann malerischer Darstellung gewürdigt, wenn er als Gott oder Heros auftrat, wenn er in historisch oder ethnographisch merkwürdigem Gewande erschien, wenn er auf der Leinewand Dramen oder Possen spielte. Sonst wurde er höchstens als „Staffage" geduldet. Man empfand wohl, daß der Bauer auf dem Felde so innig mit seiner Umgebung verwachsen ist, wie Baum und Strauch, wie das weidende Vieh und die ziehenden Wolken, daß er als selbstverständlicher und besonders ausdrucksvoller Bestandteil derselben dargestellt werden mußte, da er der Landschaft Leben und Seele verleiht. Aber weil die Maler in falschen Idealen befangen waren, wagten sie nicht, diesen Gedanken in den Vordergrund zu rücken, den Alltagsmenschen in Lebensgröße abzubilden. Diesen Bann brach Jean François Millet (1814—1875). Er gab Wirklichkeitsmalerei, Realismus, aber in dieser Wahrheit lag eine neue, geheimnisvolle Schönheit. Der Naturmensch lebt vor uns auf in seiner stillen Zufriedenheit, in seiner ruhigen, bedürfnislosen Gegenwart, ohne jedes Verlangen nach Effekt, nach Bewunderung oder Teilnahme. In Millets Bildern sah man den Bauern als Produkt der heimischen Erde mit ihr verwachsen, ihr gleich geworden in seiner schwerfälligen Form, seiner anspruchslosen Farbe. Meist sind es nur ein oder zwei Figuren ganz im Vordergrunde des Bildes, die als massige Silhouetten vom lichten Himmel sich abheben, während endlos dahinter das Feld sich dehnt bis zum fernen und hohen Horizont.

Unter all den Künstlern, die in Paris nach Sensationen jagten, stand Millet in einsamer Größe. Denn er allein hatte das Empfinden für die stillbeglückende Schönheit des Landlebens, für die Einfachheit des Daseins. Wie der Großstädter, der aus enger dumpfiger Gasse einmal hinauswandert, draußen sich gleichsam neugeboren fühlt, wie ihm durch die Berührung mit der Natur, durch das Einatmen jenes kräftigen Hauches, der aus auf-

gepflügtem Acker emporsteigt, sich die Brust weitet, das Auge heller wird, während ein leichter Schleier alle seine täglichen Sorgen zu verbergen scheint, so hat man auch vor Millets Bildern das Empfinden, daß hier der Frieden der Natur ausgebreitet ist. Denn Millet malt nicht, um sein Talent, sein Kolorit, seine schönen Linien zur Geltung zu bringen, er malt aus innerstem Bedürfnis, weil die Erinnerung an einen stillen Gang durch Wald und Flur in ihm auflebt und zur Gestaltung drängt. Kein Wunder, daß solche anspruchslose Kunst lange Zeit kein Verständnis fand bei einer Generation, die Bauern nur malte, um sie entweder als komische Tölpel lächerlich zu machen, oder als den Hort aller guten Sitte und Redlichkeit zu rühmen, sie entweder zu verspotten, oder zu beneiden und dadurch dem Ge-



Abb. 31. Millet: Der Mann mit der Hacke. Zeichnung. Aus Sensier, Millet.

bildeten genießbar zu machen. Das war Millets Glück, daß er nicht verstehen konnte, warum die Natur verschönert werden müsse, daß seine ungelenke Hand und sein schwerfälliger Geist ihm nicht erlaubten, sich schnell die Phrasen anzueignen, mit denen alle ringsumher von den Reizen der Natur sprachen.

Man begründet Millets Besonderheit gern damit, daß er selbst Bauer war und als solcher die Natur richtiger empfand als der Städter. Aber haben nicht so viele Bauern vor ihm und nach ihm in einem Meisteratelier die Natur fälschen gelernt, hat nicht Defregger in München Salontiroler gemalt? Entscheidend war vielmehr, daß seine schlichte Art, sein Instinkt für das Einfache und Ungesuchte ihn hinderte, sich selbst Zwang anzutun und ihn

aus vollem Herzen das lieben ließ, was bisher schwungvolleren Menschen gar zu einfach und gar zu nüchtern erschien, den Menschen in seiner Alltäglichkeit, in seiner Arbeit.

Auch Millet (geb. 1814 in Gruchy) kommt erst nach hartem Ringen mit der akademischen Kunst zum Ziele. Obwohl auf einem Bauernhof geboren und als Bauer lebend, hatte er doch von einem geistlichen Onkel Elemente höherer Bildung empfangen. Dieser Onkel „Curé“ hatte ihm auch eine Bilderbibel überlassen, aus der er seine ersten und tiefgehenden malerischen Anregungen empfing. Die Sehnsucht nach künstlerischer Betätigung führt ihn nach Cherbourg, wo er im Maler Langlois einen Freund und Berater findet. Nach wenigen Monaten stirbt sein Vater und er muß noch einmal zum Pfluge zurückkehren.



Abb. 32. Millet: Die Schäferin.

Bis dahin hat er mehr autodidaktisch gearbeitet. 1836 kommt er mit fremder Unterstützung endlich nach Paris. Das Schicksal führt ihn in Delaroches Atelier, zu dem Künstler, dessen theatralisch-lyrische Historien gerade einem Millet unverständlich bleiben mußten, so daß der Jüngling lieber im Louvre die alten spanischen Meister kopierte. Aber die Not drängte ihn dazu, diese ernsten Vorbilder zu vergessen und Genrebilder für den Kunstmarkt zu schaffen. Er malt Satyrn, die mit Nymphen tändeln, 1844 die Leçon d'Equitation und die niedliche „Laitière“, den heiligen Hieronymus, der von galanten Weibern versucht wird, kurz Repliken jener duftigen Schöpfungen der Boucher, Lancret und Pater. Der Erfolg blieb aus, weil er nicht lügen konnte, weil er diesen Naturkindern zu viel Natur gibt, weil er sie so stark

und großflächig bildet, daß sie dem verwöhnten Beschauer ungefüge und grob erscheinen. 1847 beschließt er diese Epoche seines Schaffens mit der im Stile romantischer Malerei behandelten „Auffindung des Ödipus". Seitdem verzichtet er auf die bukolische Zierkunst, um, nach seinem so oft zitierten Selbstbekenntnis, ganz dem „cri de terre" zu lauschen. Mit der Gestalt des „Kornschwingers" macht er 1849 den Anfang, und nichts anderes interessiert ihn seitdem, als seine ehemaligen Standesgenossen, die Bauern und Ackerknechte. Er malt sie mit ihren groben Gesichtern und derben Fäusten, im einfachen Kittel und blauer Schürze, nicht unter üppigen Bäumen und an sprudelnden Quellen, sondern auf dem Sturzacker und auf der Tenne. Wie mußte der ernste, stille und verschlossene Mann innerlich beglückt



Abb. 33. Millet: Angelus (1859). Paris, Privatbesitz (M. Chauchard).

sein, als er die ihm vertrauten Gestalten vor sich auf der Leinewand entstehen sah, als er zuerst vor allen anderen ihre Schönheit und Größe empfand, die begründet ist in der völligen Harmonie zwischen Mensch und Natur, zwischen dem Gewollten und Gekonnten.

Nun malt er den Bauern, der am sinkenden Abend mit plumpem Schritt über den frisch gepflügten Acker hinschreitet, und in weitem Schwunge, in immer gleichem Takte, mit immer gleicher Bewegung den Samen in die Furchen streut (1851). Er malt die Bäuerin, die im Halbdunkel der Hütte buttert, während die Hauskatze sich schnurrend an ihr reibt und draußen die Hühner friedlich über den Düngerhaufen stolzieren. Oder den Bauern, der einen Moment von der Arbeit ausruhend, sich auf die Hacke stützt, und wie ein müder Riese nach hartem Schaffen dumpf vor sich hin starrt. (1863, Abb. 31.) Unablässig die

François Millet, Die Aehrensammlerinnen.

Louvre.

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. [illegible]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

[illegible] gegen dem zweiten Kaiserreich [illegible] der Herrschaft

[illegible] verwöhnten Zeichner ungenügend und grob [illegible]. [illegible] des Schaffens mit der im Stile romantischer M[illegible] [illegible]. Seitdem verzichtet er auf die bürgerliche [illegible] [illegible] Selbstbekenntnis, ganz dem „cri de terre“ zu lauschen. [illegible]“ macht er 1849 den Anfang, und nichts anderes [illegible] Standesgenossen, die Bauern und Ackerknechte. [illegible] in ihren derben Trachten, im einfachen Kittel und blauer [illegible] an fernen Quellen, sondern auf dem Sturzacker [illegible], stille und verschlossene Mann innerlich beglückt



[illegible] Millet [illegible] 1860. [illegible] (M. Chauchard).

[illegible] vertrauten Gestalten [illegible] auf der Leinwand entstehen sich, [illegible] Schönheit und [illegible], die begründet [illegible] Mensch und Natur, zwischen dem Gewollten und Gekonnten [illegible], der am sinkenden Abend mit [illegible] Schritt [illegible] schreitet, und in weitem Schwunge, in immer gleichem Takte [illegible] den Samen in die Furchen streut (1851). Er malt die Bauern [illegible] bauert, während die [illegible] schnurrend [illegible] über den Dünger [illegible] oder den [illegible] ausruhend, sich auf die Hacke stützt und [illegible] vor sich hin starrt. (1863, [illegible]). [illegible]

Tafel VI.



François Millet, Die Aehrensammlerinnen.

Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 47. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Gegend durchstreifend stand er mit stiller Bewunderung vor dem Hirtenmädchen, das auf der Wiese ein paar Schafe weidet und dabei dem poetischen Geschäfte des Strumpfstrickens nachgeht (Abb. 32), oder vor den Frauen, die in rhythmischer Bewegung, immer wieder sich bückend und Ähren raffend, über das abgemähte Feld hinschreiten (Glaneuses, 1857, s. Tafel VI).

Anfangs vermochten nur wenige mit ihm zu fühlen. Man war abgestoßen von diesem plumpen Realismus. Es gab ja soviel bildsaubere Mädchen und hübsche Burschen auf dem Lande, wozu mußte Millet gerade diese im beschmutzten Kittel und plumpen Holzschuhen malen, wozu das Häßliche verewigen, statt es durch den Pinsel zu adeln. Dieselben Menschen, die so viel davon deklamierten, daß jede redliche Arbeit ehrenvoll sei, die so gern davon sprachen, daß sie lieber die schwielige Faust des biederen Handwerkers, als die behandschuhte Rechte des eleganten Lebemannes drückten, dieselben Leute verlangten doch, daß Millet ihnen im Bilde etwas vortäuscht. Sie begriffen nicht seinen hohen sittlichen Ernst, die einfache Größe seiner Gestalten.

So fand sich denn selten ein Käufer für Millets Arbeiten. Seit 1849 lebte er mit seiner Familie in den ärmlichsten Verhältnissen in jener Künstlerkolonie zu Barbizon. Rousseau war ihm vor den anderen ein treuer und aufrichtiger Freund, der den in höchster Not befindlichen auch zartfühlend unterstützte. Ebenso wirkte Corot auf ihn. Aber er übertrifft sie doch alle durch die großartige Ehrlichkeit, durch die Unbestechlichkeit seines Auges und vor allem durch die Tiefe seiner Empfindung. Er liebt die feierliche Nacht, wenn die Herde sich als große dunkle Masse gegen die vom Mond beschienene Ebene abhebt (1857, Heimkehr der Herde). Er liebt vor allem die stillen Abendstunden des Spätsommers, wenn der braune Sturzacker sich rötlich färbt, über den Feldern bläulicher Nebeldunst aufsteigt und die letzten matten Lichter der sinkenden Sonne am Himmel verglühen, wenn fernher das Abendläuten über die Fluren tönt (Angelus), Bauer und Bäuerin Hacke und Grabscheit aus der müden Hand legen. Dann neigt der robuste knochige Mann in den plumpen Holzschuhen schwerfällig sein Haupt, das Weib faltet über der erdbefleckten Schürze die Hände zum Gebet, und während der heiße Tag erstirbt, verspüren die Arbeitsmatten einen Augenblick den köstlichen Frieden der Natur, den Hauch einer göttlichen Erlösung aus irdischer Mühsal (Abb. 33).

Zuweilen malt er auch Landschaften ohne jede Staffage. Sie wirken ebenso groß und stimmungsvoll wie die Figurenbilder, überraschen auch mitunter durch die reiche Färbung. So z. B. jene vom Regen erquickte Frühlingslandschaft mit dem Regenbogen im Louvre. Hier bricht Millets Bauernnatur durch. Nur der Großstädter lustwandelt an Sonntagen durch Park und Wald. Der Bauer geht über Feld. Millet malt selten das Waldinnere, obwohl er am Fontainebleau-Forst zu Hause ist. Er malt den Acker mit Egge und Pflug, er malt die Wiese, von Gebüsch oder Hecken begrenzt, die Natur, die unter menschlicher Pflege steht. Und kein Vorgang im Leben der Natur, im Leben des Bauernvolkes ist so einfach, daß er ihm nicht zum Bilde würde, zu einem Bilde, das er des Abends heimkehrend mit ein paar Kohlenstrichen auf dem Papier festhält oder am anderen Tage mit wenigen tastend hingesetzten Farbentönen zusammenstimmt. Denn Millet ist nicht Realist in dem Sinne, daß er vor der Natur seine Bilder mit allem Detail fertig malt. Er gibt ein vereinfachtes Bild, das er aus der Erinnerung reproduziert, und dadurch bleibt er vor der Kleinlichkeit der Veristen bewahrt. Und doch sind seine Werke so frisch, so wahr. Mit wenigen zitternden

Strichen deutet er Luft und Licht, im Winde wogende Baumwipfel, nebeldunstigen Wald, strahlende Sonne oder rieselnden Regen an.

Millet fehlt glücklicherweise die Leichtigkeit des Schaffens, die Virtuosität. Das klare Bild einer Situation, das er in seinem Herzen trägt, kann er nur mit größter Anstrengung auf die Leinewand zwingen. Seinen „Angelus" wollte er wiederholt vernichten, weil er am Gelingen völlig verzweifelte und nur der Energie seines Weibes, der getreuen Cathèrine



Abb. 34. Millet: Stillleben. Sammlung Mesdag, Haag.

Lemaire, soll es zu verdanken sein, daß er dieses sein berühmtestes Werk vollendete. Er malt schwerfällig, strichelnd und tastend, oft so unbestimmt, so, als hätte er die Farbe mit Wattebäuschchen statt mit dem Pinsel aufgetupft. Darum verweilt er nicht gerne bei Einzelheiten, bei Nebendingen, er gibt sich kaum Mühe, den Holzschuh und die Leinewandschürze materiell voneinander zu unterscheiden. Aber nicht nur aus Unfähigkeit, sondern auch mit vollem Bewußtsein vernachlässigt er das Detail. Um den Gesamteffekt nicht zu verlieren, hält er alles in einfachen, kräftigen, großen Tönen. Er ist mehr Zeichner als Maler, mehr

plastisch als koloristisch veranlagt, seine Kohlenzeichnungen, denen er zum Teil mit Pastellstiften leichte Farbenandeutungen gibt, oder seine Radierungen sind eigentlich die beste Ausdrucksform für sein Wollen. Gerade in dieser vereinfachten Darstellung gewinnen alle Gestalten eine ungeheuere Größe. Millet schafft sich damit jenen mächtigen Stil, der ihn weit hinaushebt über die anderen, die nur die Zufälligkeiten der Natur nachmachen. So wirken Millets Bilder monumental in ihrer Ruhe, in der Art, wie die geschlossene Masse gegen den hellen Himmel sich absetzt. In Paris sah man von ihm eine „Heimkehr vom Felde", die Frau auf dem Esel reitend, der Mann mit der Hacke auf der Schulter schreitet nebenher, zwei Schafe ziehen voraus. Die Gruppe erscheint eben auf der Höhe, kein Hintergrund ist da außer dem dunstigen Himmel. Wie grandios diese Silhouette, wie hoheitsvoll die Haltung. Hätte Millet der Frau ein Kind in den Arm gegeben, die „Flucht nach Ägypten" wäre fertig. Wenn er eine Bauerndirne malt, die Schafe schert, so läßt er sie das mit der Ruhe, Würde und Erhabenheit verrichten, als handle es sich um eine feierliche Zeremonie. Deshalb hatte man vollkommen Recht, als man ihm in den siebziger Jahren den Auftrag erteilte, in Wandbildern das Leben der heiligen Genoveva im Pantheon darzustellen. Er war damals der einzige französische Maler, der als Stilist neben Puvis de Chavannes bestehen konnte. Seine Kunst war nicht Realistik in dem Sinne eines Meissonier, sie war Extrakt aus großen, einfachen Empfindungen, dargestellt ohne jede Süßlichkeit und Empfindelei in lapidaren Zügen. Seine auf Licht- und Schattenkontrast aufgebauten, in der Farbe so bescheidenen Bilder hätten wundervoll sich dem Raume untergeordnet, viel besser als die farbenschillernden Historienbilder, die jetzt die Ruhe des Pantheon mit ihrem grellen Lärm stören. Aber der Auftrag kam zu spät. Millets Tod verhinderte die Ausführung. Des Meisters Kraft war erschöpft. 1870 malte er noch in Cherbourg ein paar Küstenbilder, 1872—1875 lebte er still in Barbizon. Ausstellungen beschickte er nicht mehr. Aber er sah doch noch an seinem Lebensabend die Morgenröte seines aufsteigenden Ruhmes. Nachdem er bis in die sechziger Jahre mit der äußersten Not gekämpft, hatte allmählich seine Kunst Anklang gefunden. Schon begann man für Zeichnungen und Bilder von Millets Hand gute Preise zu zahlen. Er konnte sich in Barbizon ein eigenes Häuschen kaufen und wurde auf der Weltausstellung von 1867 mit einer großen Medaille belohnt. Millet bleibt dennoch der einfache Mann. Er versteht es nicht, durch schnelles und oberflächliches Arbeiten aus dieser günstigen Wendung Kapital zu schlagen, und erst nach seinem Tode (1875) beginnt der große Wettkampf um den Besitz seiner Werke. Der „Greffeur (Propfer)" (Abb. 35), den einst der Maler Rousseau dem in Not befindlichen Millet angeblich für einen reichen Amerikaner um 4000 Franken abkaufte, brachte 1881 bei der Hartmann-Auktion 133 000 Franken. Für seinen Angelus hatte Millet nur 1000 Franken erhalten. Durand-Ruel erwarb ihn später für 12 000 Franken, um ihn für 38 000 Franken zu verkaufen. 1881 zahlt Petit bereits 160 000 Franken dafür. 1889 wird der „Angelus" um 553 000 Franken nach Amerika an die New-York-Art-Association verkauft (bei dem Eingange wird er von der New-Yorker Zollkammer auf 105 000 Dollars taxiert) und kehrt für über $^3/_4$ Millionen Franken nach Paris (Mr. Chauchard) zurück. Innerhalb eines Menschenalters hatte sich der Wert dieser Bilder vertausendfacht.

So unerhört Millet einst verkannt wurde, so gedankenlos wird er jetzt gelobt. Denn gerade die Empfindungen, denen er in seinen Werken Ausdruck gab, die Malerei, die er bot,

ist so ganz dem Geschmack der großen Menge entgegengesetzt, daß es unbegreiflich erscheint, wie der ernste Maler zufriedener Dürftigkeit der Welt so viel heute zu künden haben sollte. Er ist kein Künstler für die große Menge, aber er ist ein ungeheuerer Anreger für Generationen von Malern. Er gehört zu den Bahnbrechern der realistischen Bewegung durch die Wahl seiner Themata, durch die Naturwahrheit seiner Bilder. Aber er ist viel mehr. Er ist den heutigen, nach monumentaler Gestaltung Strebenden ein leuchtendes Vorbild, ein Stilkünstler ersten Ranges. Man warf ihm vor, daß er der Natur ihre Schönheit raube. Er bestreitet das. Er sieht nicht die üblichen schönen Festtagsmenschen, sondern er



Abb. 35. Millet: Der Pfropfer.

sieht die Schönheit der menschlichen Arbeit, er erblickt das Dramatische nicht im waffenstarrenden Ritter sondern im Bauern, der in schwerem Schaffen mit der Natur ringt. Das ist Schönheit in der Wahrheit. Wenn die Kunst im Ausgang des XIX. Jahrhunderts aufrichtiger geworden ist, so dankt sie es zum guten Teil dem Manne, der, unfähig zu heucheln, sein schlichtes Empfinden in mächtigen Silhouetten der Welt offenbarte.

Millet war ein gewaltiger Zeichner, Courbet einer der gewaltigsten Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Die Beiden waren absolute Gegensätze in jeder Hinsicht. Wenn sie bisher so oft in einem Atem genannt wurden als Vorkämpfer des Realismus, so war das

höchstens berechtigt im Hinblick auf die Motive ihrer Bilder. Denn wie Millet den Bauern, so führte Courbet (1819—1877) den Handwerker und Kleinbürger als malerisches Objekt in die französische Kunst ein. Während aber Millet in aller Stille aus innerstem Bedürfnis die Natur sucht, gibt Courbet sie aus Opposition, mit der Absicht, zu erschrecken, zu verblüffen, Streit zu entfesseln. Überzeugt, daß nur der schroffste Realismus die konventionelle Schönheit besiegen könnte, scheut er vor keiner Übertreibung zurück.

Die Kunst, die er pries, war natürlich bis zur Brutalität, plebejisch, vollsaftig. Er malt behäbige Spießbürger in schäbigen Röcken, mit altertümlichen Zylindern auf dem Quadratschädel, zerlumpte Arbeiter, dralle Dirnen mit muskulösen Armen, fette, nackte Weiber, alles, was urwüchsig ist, alles, was von Lebensenergie strotzt. Das ist zehntausendfach malerischer als die schön gebügelten historischen Wämser und die rosenfarbigen Trikot-Nymphen der Akademiker. Wenigstens für Courbet, der von einer koloristischen Empfänglichkeit ist, wie kaum einer im neunzehnten Jahrhundert. Auch in der Farbe wählt er gerne schwere fette massive Töne. Aber er kann auch zart und sensibel sein, wo es die Sache verlangt. Im städtischen Museum zu Amsterdam hängt von ihm eine kleine Jura-Landschaft (1865 datiert), in Zeichnung und Farbe natürlicher und poetischer, als sie irgend einer der Fontainebleau-Meister empfinden konnte. Es ist ein einsames Tal, kahle rostrote Heidefläche, braune laublose Baumstämme auf vertrockneter dunkelgrüner Wiese, hier und da erster Schnee, darüber ein schwermütiger blaugrüner Himmel. Das alles ist so fein und so gesund zusammengestimmt wie auf einer altjapanischen Schale von Kensan. Courbet war also der rechte Mann, den anderen zu zeigen, daß in der Natur schlechthin alles malerisch ist, daß für den Künstler das formale Interesse weit über dem inhaltlichen stehen darf, daß es nicht darauf ankommt, interessante Themata zu finden, sondern interessante Farben. Er war ein



Abb. 36. Courbet: Die Steinklopfer. Dresden, Gem.-Galerie.

gewaltiger und oft ein gewaltsamer Maler, der den Pinsel handhabte wie Michelangelo Hammer und Meißel, übrigens nebenbei auch modellierte.

Emile Zola, der in seinen jungen Jahren als Kunstkritiker für alles Junge und Gesunde gekämpft hat, rühmt ihn neben Ingres und Delacroix als den größten Maler unseres Jahrhunderts. „Un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle“ nennt er ihn. Das trifft den Nagel auf den Kopf. Darum drängt sich uns bei Betrachtung seiner Werke sofort der Vergleich auf mit jenem ebenso genialen, ebenso stürmisch die akademische Schönheit durch Wahrheit bekämpfenden Meister, mit Caravaggio. Bei beiden die gleiche Kraft des Pinsels, die gleiche Kühnheit, die gewöhnlichsten Dinge im größten Format zu malen. Nicht nur mit jener stillen Behaglichkeit der kleinen Kabinettbilder holländischer Meister, die gelegentlich bezechte Bauern und Ungeziefer suchende Weiber mit Humor festhielten, sondern mit jenem absichtlichen lauten Protest gegen die konventionelle Schönheit, die das als häßlich Verschrieene in Lebensgröße gibt, um seine farbige Schönheit desto überzeugender zu offenbaren und es neben Madonnen oder Venusbildern auf die Rampe zu hängen.

Wer seine Tollheiten und maßlosen Radomontaden bespöttelt, wer sich abgestoßen fühlt von Courbet als Menschen, von diesem Poseur und Klopffechter, von diesem Todfeind aller angenehmen Menschen und Bilder, der wird doch den Maler Courbet, den unverdrossenen kühnen Entdecker farbiger Schönheiten bewundern. Vielleicht war es eine geschichtliche Notwendigkeit, daß einmal so prompt und klar, so schroff und übertrieben die Grundsätze des wirklichen Realismus, der wirklichen Malerei auseinandergesetzt wurden. Aber in der Formulierung dieser Glaubenssätze folgte Courbet leider seinen literarischen Freunden, die über jedes Maß hinausgingen. Da wird kurzerhand alles vernichtet, Phidias und Raffael über Bord geworfen und mit ihnen Historienmalerei und Kompositionskunst, Stil, Idealismus und Phantasie. Malen kann man, nach ihrer Meinung, nur das Wirkliche, greifbar Wahrgenommene. Phantasiegebilde und Darstellungen aus vergangenen Zeiten soll der gewissenhafte Künstler vermeiden. Wozu tote Geschichte, wenn man lebende Menschen zu malen hat, wozu Schneiderkostüme, wenn jeder Handwerker, jeder Bettler malerische Lappen an sich herumträgt!

So revolutionär das damals klang, so begreiflich erscheint es uns heute als Prinzip und so natürlich erschien es Courbet schon in jungen Jahren. In einer Kleinstadt, zu Ornans (Dep. Doubs) 1819 geboren, kam er mit 20 Jahren nach Paris. Sein angeborener Widerspruchsgeist führte ihn, den zukünftigen Maler, zum Bildhauer David d'Angers. Die Malerei erlernte er auf eigene Hand durch Kopieren im Louvre. Durch das Studium der italienischen Naturalisten, des Ribera und Velasquez, erringt er eine sichere, wuchtige, breite Maltechnik. Bald macht es ihm Freude, diese Technik an möglichst abstoßenden Dingen zu erproben. Neben Landschaften und Porträts malt er 1844 das Bild „Der Verwundete“, dann 1848 drei Kleinbürger aus Ornans, die nach Tisch stumpfsinnig gemächlich beisammen hocken. 1851 stellt er im Salon „Die Steinklopfer“ aus, wohl das erste Bild des 19. Jahrhunderts, das in Lebensgröße gemalte Arbeitsleute zum einzigen Inhalt hatte (Abb. 36). Auch heute noch verfehlt das Werk, trotzdem es stark nachgedunkelt ist, nicht seinen Eindruck. Das große Format, die brüske Verspottung des Eleganten in den Typen der wetterharten zerlumpten Männer, das Elend, das aus den stumpfen Gesichtern dieser Enterbten zu sprechen schien, zog dem Künstler den Unwillen des Publikums, den Haß der politischen Tagesgrößen

zu. Und als er in einem zweiten großen Bilde eine Feuersbrunst schilderte, wobei verkommene Lebemänner in Gesellschaft von Halbweltdamen blasiert und höhnisch herabsehen auf die Rettungsversuche braver Kleinbürger und armer Proletarier, da ließ sogar die Napoleonische Regierung dieses Bild konfiszieren und zum Teil vernichten. Man behauptete, es bedrohe den sozialen Frieden, obwohl es tatsächlich nur den künstlerischen Frieden der Modemaler störte. Dazu kam das Begräbnis zu Ornans (jetzt im Louvre, Abb. 37). Es ist die



Abb. 37. Courbet: Das Begräbnis zu Ornans (Mittelstück). Louvre.
Nach einer Photographie von J. Kuhn, Paris.

getreue Schilderung eines Leichenbegängnisses auf dem Lande, mit rührseligen Weibern, gelangweilten Männern und einem geschäftsmäßig amtierenden Priester, großartig durch die überzeugende Wahrheit des Ausdruckes und trotz seiner schwarzen Stimmung großartig in den breiten Tönen, den dunklen Kostümen, aus denen hier und da eine grelle Farbe herausleuchtet. Dazu war die Komposition unerhört nachlässig, d. h. es fehlte der gewohnte schöne Aufbau der Gruppen. Alle gingen und standen da wie zufällig zusammengelaufen. Man sah darin eine absichtliche Beleidigung des guten Geschmackes, ebenso wie in den badenden

Mädchen von 1853, deren eine das Hemd auszieht und dabei eine prachtvolle Rückseite präsentiert (Montpellier-Museum Abb. 38). Man begriff nicht, daß der Künstler eher die Schönheit ganz vermeiden wollte, als sie in traditioneller Form weiter zu liefern, daß er wie Rubens die breiten Hüften und das feste Fleisch einer derben Magd tausendmal schöner fand, als die geschnürte Taille bleichsüchtiger Modelle.

Courbet, der an Rembrandt und den italienischen Naturalisten sich gebildet hatte, kam bei aller Ehrlichkeit nur langsam über die Helldunkelmalerei hinaus. Die Steinklopfer (1851) sind in einer bräunlichen holländischen Sauce serviert, der Himmel ist blaugrün, wie



Abb. 38. Badende Mädchen. Montpellier, Museum.
Nach einer Photographie von Braun, Clement & Cie., Dornach.

auf venezianischen Bildern. Leider macht auch eine unberechtigte Vorliebe für Beinschwarz seine Schatten schwer, seine Bilder pechig. Es verdirbt schon die Leuchtkraft auf seinem Jugendbild von 1842 und später noch auf der „Quelle" (1866) und dem Küstenbild (die Welle, 1870). Aber er versuchte doch immer wieder, Sonne zu malen, wenn es ihm auch schwer wird. So stellt er 1854 sich selbst dar, wie er als Wanderer mit dem Ränzel auf dem Rücken in seiner Heimat Ornans von seinem Mäcen, Herrn Bruyas, bewillkommt wird (Bonjour, Monsieur Courbet, Abb. 39). Wie bemüht er sich da, Helligkeit ins Bild zu bringen, wie richtig beobachtet er schon die farbigen Schlagschatten auf dem hellen Sandweg. In den Kornschwingerinnen von 1855 (Nantes, Museum) malt er die Lichtreflexe auf

der hellen Wand, bei den ruhenden Schnittern (Siesta, 1868) strebt er danach, die vom Licht durchstrahlten Blätter, die farbigen Schatten der Bäume zu zeigen. Courbet sah Luft und Licht so gut wie die Pleinairisten. Aber er war noch zu sehr Zeichner, gab alles zu hart, zu scharf umrissen, es war kein Verfließen des Lichtes. Vor allem fehlte aber der massiven Farbe das Lockere, die Leuchtkraft, die prismatische Zerlegung. Darum macht ihm Zola den Vorwurf, daß er Realist nur in der Zeichnung gewesen sei „tandis que la vision restait celle des vieux maîtres et que la facture reprenait et continuait les beaux morceaux

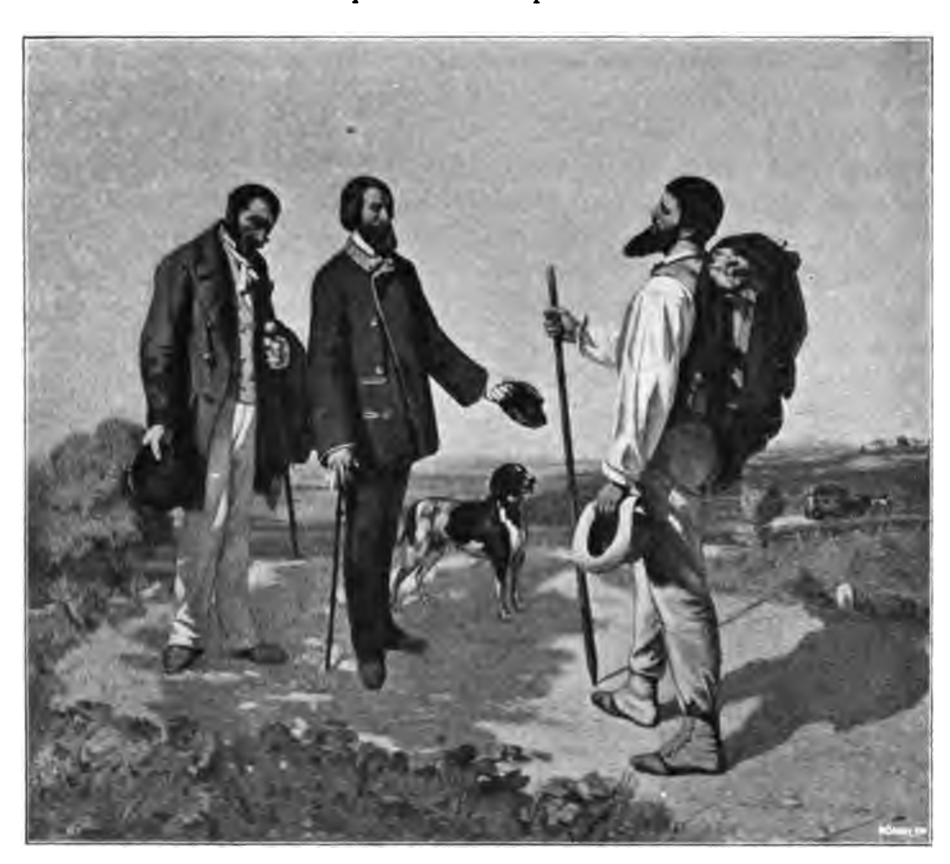


Abb. 39. Courbet: „Bon jour, Mr. Courbet“.

de nos musées“! Der Vorwurf ist ein wenig ungerecht, denn Courbet strebte über die alten Meister hinaus. Nur fand er nicht die technische Lösung dieses Rätsels, die erst Manet und Genossen vorbehalten war.

Indessen führte Courbet kühn und selbstbewußt den Kampf gegen den veralteten Idealismus weiter. Auf der Pariser Weltausstellung von 1855 veranstaltete er in einem besonderen Pavillon eine Separatausstellung seiner Werke, der er die stolze Ueberschrift gab: „Der Realismus. G. Courbet“. Trotzdem er vom Salon ausgeschlossen blieb, trotz alles Spottes und aller Lästerungen fuhr er fort, nach seinem Geschmacke die Welt zu betrachten. 1858 stellte er die „demoiselles des bords de la Seine“ aus, ein paar Kokotten, die sich am Ufer der Seine hingelagert haben und denen er, recht im Gegensatz zu dem herrschenden

Geschmack, eine möglichst zwanglose, ungraziöse Lage gab. 1860 trat er wieder mit einem polemischen Bilde auf, mit der „Rückkehr von der Konferenz", einer Schilderung von Landgeistlichen, die zum Aerger der Gläubigen völlig berauscht von der Sitzung zurückkehren und auf der Landstraße einherschwanken. Dann verzichtet er auf soziale Polemik und widmet sich der heimischen Landschaft und dem Tierleben, die ihm als Jäger innig vertraut waren. Und hier ging er selbst über die Fontainebleau-Schule noch hinaus in der Wahl intimer Naturausschnitte, in der Art, wie er statt der abgerundeten Bilder der Rousseau und Dupré nur ein Winkelchen des Waldes darstellt. Alles ist wahr und klar nachgeschaffen, die feuchten bemoosten Felsen am Fluß, die Lichtreflexe auf den Bäumen, deren Kronen vom Rahmen durchschnitten wurden (s. Tafel VII). Diese Werke, wie der Hirschkampf (1861), das Rehlager, das verendete Reh im Schnee mit dem hohen Horizont (1867) fanden auch bei vielen ehemaligen Gegnern Anerkennung. Der kindlich-eitle Courbet sah sich endlich am Ziel seiner Wünsche, sah sich bewundert und gut bezahlt. Auf der Weltausstellung von 1867 hatte er mit seiner Sonderausstellung von 132 Werken den größten Erfolg gehabt, ebenso 1869 mit einer Sonderausstellung in München. Aber nicht zufrieden mit diesem Künstlerruhm, sucht er auch politisch eine Rolle zu spielen. Den ihm verliehenen Orden der Ehrenlegion sandte er 1870 mit einem renommistischen Protest dem Kaiser zurück und 1871 ließ er sich dazu verleiten, als Direktor der schönen Künste unter der Kommune aufzutreten, ja, auf Befehl der provisorischen Regierung die Vendôme-Säule zu stürzen. Damit war sein Schicksal besiegelt. Der Gefahr, als Kommunard erschossen zu werden, entging er, aber trotz kläglicher Widerrufe und Proteste mußte er eine halbjährige Gefängnisstrafe über sich ergehen lassen. Auch war man so boshaft, ihn an seiner schwächsten Seite zu fassen und von ihm die Bezahlung der zerstörten Vendôme-Säule zu fordern, wozu er sich allerdings selbst in seiner Prahlsucht erboten hatte. Das war zu viel für ihn. Er floh nach der Schweiz, und hier, fern der Heimat, verlassen von der Bewunderung und Teilnahme des Publikums starb er nach sieben, fast untätig verbrachten Jahren 1877 auf seinem Landhause bei Vevey. Indessen war die französische Kunst auch über ihn hinweggeschritten. Manet und die Impressionisten lehrten, wie man die harten Töne in zitterndes Licht auflöst. Jener Realismus in der Zeichnung, jenes kühne Unterfangen, die kleinen Leute, die Bürger und Bauern lebensgroß zu malen, wodurch Courbet einst die Zeitgenossen überrascht hatte, war nun Gewohnheit und Mode geworden. Was Courbet als einsamer Vorkämpfer gegen eine Nation hatte verteidigen müssen, war der stehende Inhalt der Salonausstellungen. Schon wurde er als ein Veralteter, Ueberholter betrachtet. Er teilt das Schicksal aller Erfinder, vergessen zu werden von denen, die seine Erfindungen erweitert und verbessert hatten. Und doch, wenn man 1900 seine Bilder auf der großen Ausstellung sah, wirkten sie trotz ihrer nachgedunkelten Farbe noch immer in ihrer wuchtigen Größe, hielten sie sich neben dem Besten, was das Jahrhundert bot, weil die Urkraft eines lebenstrotzenden, pinselgewaltigen echten Malers darin sich offenbarte.

* * *

Während Millet und Courbet kraft ihrer Persönlichkeit trotz des Altmeisterstudiums eigene Kunst geben, suchen die anderen den Realismus in den Gemäldegalerien, ganz wie ihre Vorgänger, die Klassizisten und Romantiker. Nur kopieren sie in anderen Sälen des Louvre. Couture und Bouguereau waren noch moderne Cinquecentisten, die das Raffaelsche

Tafel VII.

G. Courbet, Rehlager im Walde.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd. S.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

[illegible] ager, [illegible]

[illegible] mit die [illegible]

Conduct als [illegible]

[illegible]

[illegible] erreicht [illegible]

[illegible] Auslegung [illegible]

[illegible] Werke, [illegible]

[illegible] eines [illegible]

*

[illegible] arbeit [illegible]

[illegible] anderen den [illegible]

[illegible] und Momente [illegible]

[illegible] waren [illegible]



G. Courbet, Rehlager im Walde.
Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 56.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Vorbild durch Anleihen bei Tizian und Veronese zu verbessern suchten. Aber wie die französische Baukunst von der Frührenaissance und von Bramante gegen das Ende des napoleonischen Regimes immer mehr zu den Formen der Spätrenaissance und des Barock übergeht, so suchen die Maler bei den Vlamen und Holländern Rat, oder nach Courbets Vorgang bei den derben Naturalisten des XVII. Jahrhunderts, bei Caravaggio und Ribera. Gegen die lichte gefällige Manier der Bouguereau und Cabanel opponierten Ribot und Genossen durch Helldunkeleffekte. Den Bildern der italienischen Naturalisten entlehnen sie nicht nur die Malweise, sondern auch die Sujets. Noch schien es ihnen zu roh, Bauern in Holzschuhen zu malen, wie Millet, oder Steinklopfer in schmutzigen Hemden, wie Courbet. Man fand das „bestialisch". Aber man hatte doch den Geschmack am „Hübschen" bereits verloren. Statt holdseliger Madonnen sehen wir bluttriefende Märtyrer, statt der antiken Helden die ausgemergelten Gestalten der



Abb. 40. Ribot: Familienurkunden.
Nach der Radierung von Desmoulin.



Abb. 41. Ribot: Das Mädchen mit dem Hund.
Nach der Radierung von Martial.

(Gazette des beaux-arts 1890.)

heiligen Einsiedler und Asketen. Unter den Modellen, die an der Ateliertür sich drängen, wählt man nicht mehr die jungen Mädchen mit blühenden Wangen und zarten Gliedern, nicht mehr die Jünglinge von athletischem Wuchs. Alte Frauen mit runzeligen Gesichtern, knochige Greise mit welker Haut und struppigen Bärten stehen auf dem Podium, oder alte Kerle mit breitkrämpigen Hüten, mit schwarzen Kostümen und breiten, weißen Halskragen, Frauen in dicken braunen und roten Tuchröcken mit weißen Hauben bewegen sich im Halbdunkel des verdüsterten Ateliers. Man fragt nicht mehr, ob irgend etwas schön oder angenehm, sondern nur, ob es malerisch sei. Malerisch war aber alles, was saftige Töne, grelle Lichter, breite Schatten aufwies. Dunkele Holzmöbel mit blitzenden Metallbeschlägen, schwere Sammet- und Brokatstoffe, wuchtige Instrumente und Waffen, funkelnde Kupferkessel und Kirchenleuchter. Dazu wurden die Modelle passend in die ernsten schwarzen Kostüme der Holländer oder

Spanier vom Beginn des XVII. Jahrhunderts gesteckt. Denselben Effekt, den Kontrast der goldigen Fleischtöne gegen Schwarz erhielt man auch, wenn man eine grellbeleuchtete Aktfigur vor pechschwarzen Hintergrund setzte. Wenn somit unter den Künstlern dieser Richtung das „Malerische" Trumpf war, so bleiben sie doch auch dank der soliden französischen Schulung fast durchgängig vortreffliche Zeichner, die beneidenswert gute Akte und tüchtige Porträts lieferten.

Der typische Vertreter dieser Malweise ist Théodule Ribot (1823—1891), dem man den Beinamen des „neuen Ribera" wegen seiner Vorliebe für die tiefschwarzen Hintergründe und nächtlichen Lichteffekte jenes Spaniers gab. Ribots Kunst hatte zunächst in der Küche Fuß gefaßt. Die Haufen kräftig gefärbter Gemüse, die blutigen Keulen und Filetstücke, die blinkenden Messingkessel hatte er zu Stillleben gruppiert und daneben Köche mit groben Fäusten und etwas unsauberen Schürzen gestellt. Aus der Küche war er dann, wie es scheint, in den Keller gestiegen, um hier im Halbdunkel, in das vom kleinen Fenster her scharfes



Abb. 42. Henner: Nymphe.

Licht fällt, alte Männer mit kahlem Kopf und struppigem Bart, rauher Haut und haariger Brust, mit Runzeln und Falten auf dem Leib, mit sehnigen Armen und Beinen zu malen. So stellt er den von Frauen gepflegten, totwunden, im Schmerz sich krümmenden heiligen Sebastian (1865) dar, oder den Schützling des barmherzigen Samariters, der von allen verlassen auf dem Felsboden liegt (1870) und dessen nackter Körper als robuste gelbe Masse sich aus dem Dunkel abhebt. Auch den zwölfjährigen Christus malt er im Tempelkeller (1885). In seinem Cabaret Normand (1875), der „normannischen Bauernkneipe", treibt er eine wahrhaft unsinnige Verschwendung mit Beinschwarz, so daß man die bei harmlosem Kartenspiel dargestellten Bauernburschen für Falschmünzer und Räuber halten möchte, die in irgend einer Höhle um die Beute würfeln.

Andere behandeln das Halbdunkel wesentlich zahmer. Jean Jacques Henner (geb. 1829) begnügt sich mit warmen braungoldenen Tönen in der Art der Venetianer Cinquecentisten. Mit drei Aktfiguren, der „Auffindung von Abels Leichnam durch Adam und Eva", hatte er

seinen römischen Preis gewonnen. Später malt er mit Vorliebe zarte, jugendlich unreife Mädchen, deren bleichsüchtig elfenbeinfarbener Körper sich in weicher konturloser duftiger Modellierung von irgend einem asphaltbraunen oder tiefgrünen Hintergrund abhebt (Abb. 42). Bald ist es eine Najade, die sich lässig in einem dunklen Winkel des Waldes hinstreckt, bald ein schlafendes oder lesendes Mädchen, zuweilen auch der blutlose, bleiche Körper eines gemarterten heiligen Sebastian, den fromme Frauen in nächtlichem Halbdunkel auf helle Tücher betten. Auch Jules Josephe Lefebvre (geb. 1834), ein Schüler von Cogniet, liebt das Helldunkel etwa in der Art des berühmten Sfumato Lionardo's. So stellt er seine „Wahrheit" (1870) vor einen Hintergrund von dunklen Felsen und läßt sie einen Spiegel emporheben, der Lichtfunken sprüht. Dank der Feinheit der Modellierung und der wundervollen Sicherheit der Zeichnung trug ihm dies Bild den Namen des modernen Ingres ein. Vergleicht man aber Ingres „Quelle" mit dieser Figur, so fühlt man deutlich den Gegensatz zwischen dem Stilisten, der die Gegensätze ausgleicht, alles Scharfe abrundet, eine liebliche Fülle anstrebt, und Lefebvres Realismus, der die Figur nervös sich strecken läßt, die Hüfte schärfer herauswölbt, die Muskulatur des Brustkorbes, des Leibes in ihrem Spiel deutlicher zeigt und nicht mehr unschuldige Anmut, sondern verzehrende Leidenschaft oder stilles Begehren in Körper und Seele sichtbar werden läßt (Abb. 43).



Abb. 43.
Jules Lefebvre: Die Grille.

Diese Neigung zum Gemein-Sinnlichen herrscht auch in der Geschichtsmalerei, verstärkt durch einen Zug von wollüstiger Grausamkeit, der sich in krankhaftem Suchen nach dem Entsetzlichen und Rohen kundgiebt. Ein jeder wollte den anderen übertrumpfen, wollte die blöde Menge erschrecken und in Wut versetzen. Dazu paßten diese düstern Helldunkelmassen, in die hier und dort ein blutiges Rot, ein geiles Gelb, ein barbarisches Weiß gesetzt wurde. Jules Elie Delaunay (1828—1891), ein Schüler von Hippolyte Flandrin, hatte anfangs streng im Stile alter Italiener gezeichnet, war dann farbiger geworden, z. B. in seiner „Kommunion der Apostel" (1861) und schließlich bringt er 1869 seine „Pest in Rom", inmitten kostbarer Statuen und edler Gebäude ein Leichenhaufen, sterbende Weiber und stumpfsinnig den Tod erwartende Männer. Noch weit ausschließlicher malt Jean Paul Laurens (geb. 1838) Schreckensszenen aus der Folterkammer der Geschichte. Die Hinrichtung des Herzogs von Enghien, dem eine Laterne auf die Brust gehängt wird, damit ihn im Dunkel der Nacht die Kugeln nicht verfehlen, die Exkommunikation Robert des Frommen, der allein mit seinem zu Tode erschreckten Weibe in der weiten Königshalle zurückbleibt (1875, Luxembourg; Abb. 44), Franz von Borgia, der den Sarg der Isabella von Portugal öffnen läßt (1876), die Befreiung der Eingemauerten von Carcassonne (1879), die letzten Augenblicke des Kaisers Max von Mexiko usw., das waren seine Motive, die er mit der Geschicklichkeit eines guten Regisseurs behandelt.

Auguste Glaize (1813—1893) hängt diesen Scheußlichkeiten wenigstens ein Mäntelchen um, indem er tut, als male er so etwas nur aus pädagogischen Gründen — zur Abgewöhnung. So entsteht sein „Pranger" (1855), eine Darstellung aller Märtyrer des Geistes, und sein „Schauspiel der menschlichen Torheit" (1872). In letzterem stellt er sich selbst als Schaubudenbesitzer dar, der dem verehrten Publikum im Bilde alle Folterqualen zeigt, die im Namen der Religion und der Freiheit über die Menschen verhängt worden sind. Es war das reinste Tendenzwerk, stark an Wiertz gemahnend, aber besser gemalt.

Auch Ferdinand Roybet (geb. 1840) hält an schwärzlichen Schattenmassen als Grundton fest, nur sucht er durch mächtige Farben, gewaltige Tonkontraste die Kraft der



Abb. 44. P. Laurens: Exkommunizierung Robert des Frommen. (Luxembourggalerie.)

Erscheinung aufs höchste zu steigern. Mit einem an Franz Hals gemahnenden breiten und kecken Pinsel malt er Kostümfiguren, lachende freche Soldatendirnen und zudringliche Kavaliere oder historische Szenen von überschüssiger Kraft und wilder Bewegung, wie das Blutbad zu Nesle und den Einzug Karls des Kühnen.

Die Schwarzkunst des Ribera und Zurbaran kam schließlich wieder aus der Mode. In den sechziger Jahren wurde Velasquez neu entdeckt und bald zum Heros der Pariser Maler erhoben, die ihm ein Denkmal vor dem Louvre errichten ließen. Nun ziehen hellere, lichtgraue, noble und gedämpfte Farben in die französische Malerei ein. Der übermäßige Gebrauch von Beinschwarz und Asphalt wird verpönt. Die Wandlung zeigt sich z. B. in den Bildern von Alphonse Legros (geb. 1837) und Frédéric Bazille (1841—1870), vor allem bei Manet, was weiterhin ausführlicher zu würdigen ist. Ganz anders wirkte Spanien



Henri Regnault, General Prim

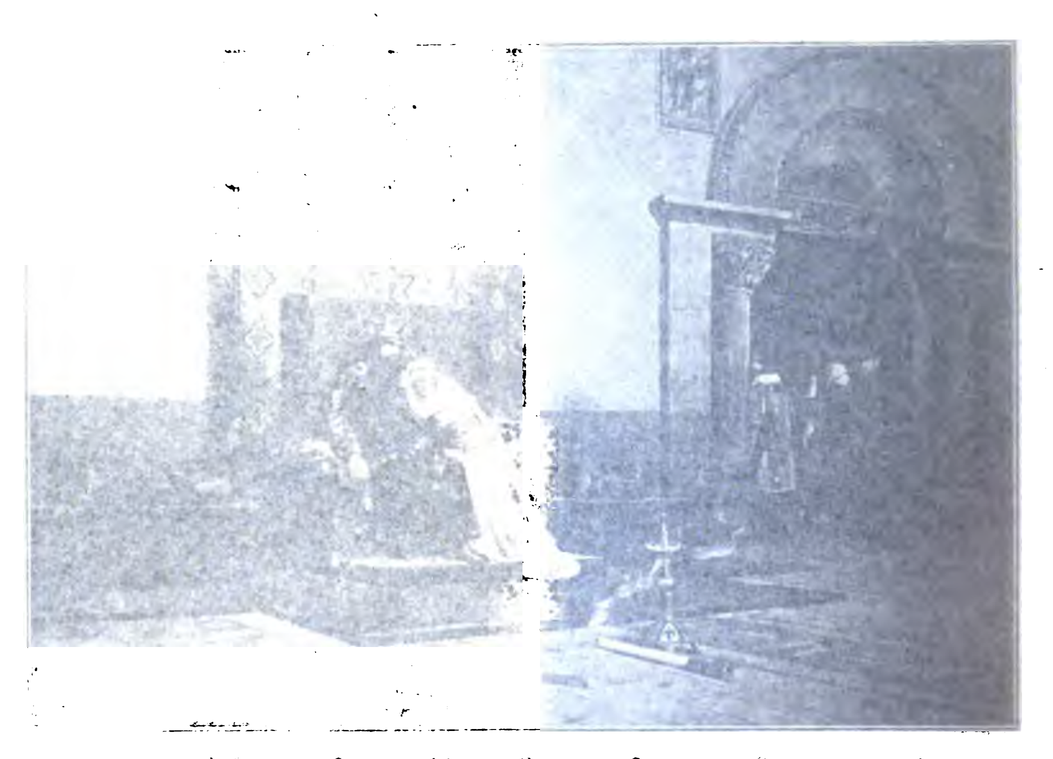
Paris, Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts. II Bd. [illegible]

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG

[illegible] (18[illegible]–18[illegible]) bringt diesen Scheußlichkeiten wenigstens ein [illegible] [illegible] etwas nur aus pädagogischen Gründen — zur [illegible] „[illegible]“ (1855), eine Darstellung aller Märtyrer des Geistes, [illegible] Torheit“ (1872). In letzterem stellt er sich selbst [illegible] [illegible] verehrten Publikum im Bilde alle Folterqualen zeigt, die [illegible] Freiheit über die Menschen verhängt worden sind. Es war [illegible] gemahnend, aber besser gemalt.

[illegible] (geb. 184[illegible]) hält an schwärzlichen Schattenmassen [illegible] [illegible] mächtige Farben, gewaltige Tonkontraste die Kraft der



44. P. [illegible]: Exkommunizierung Robert des Frommen. (Luxembourggalerie.)

[illegible] zu steigern. Mit einem an Franz Hals gemahnenden breiten [illegible] [illegible] Kostümfiguren, lachende freche Soldatendirnen und zudringliche Kavaliere [illegible] von überschüssiger Kraft und wilder Bewegung, wie das [illegible] [illegible] Einzug Karls des Kühnen.

[illegible] des Ribera und Zurbaran kam schließlich wieder aus der [illegible] [illegible] wurde Velasquez neu entdeckt und bald zum Heros der [illegible] [illegible] ein Denkmal vor dem Louvre errichten ließen. Nun ziehen [illegible] [illegible] gedämpfte Farben in die französische Malerei ein. [illegible] [illegible] und Asphalt wird verpönt. Die Wandlung zeigt [illegible] [illegible] Legros (geb. 1837) und Frédéric Bazille (1841–18[illegible]), [illegible] [illegible] ausführlicher zu würdigen ist. Ganz anders wirkte [illegible]

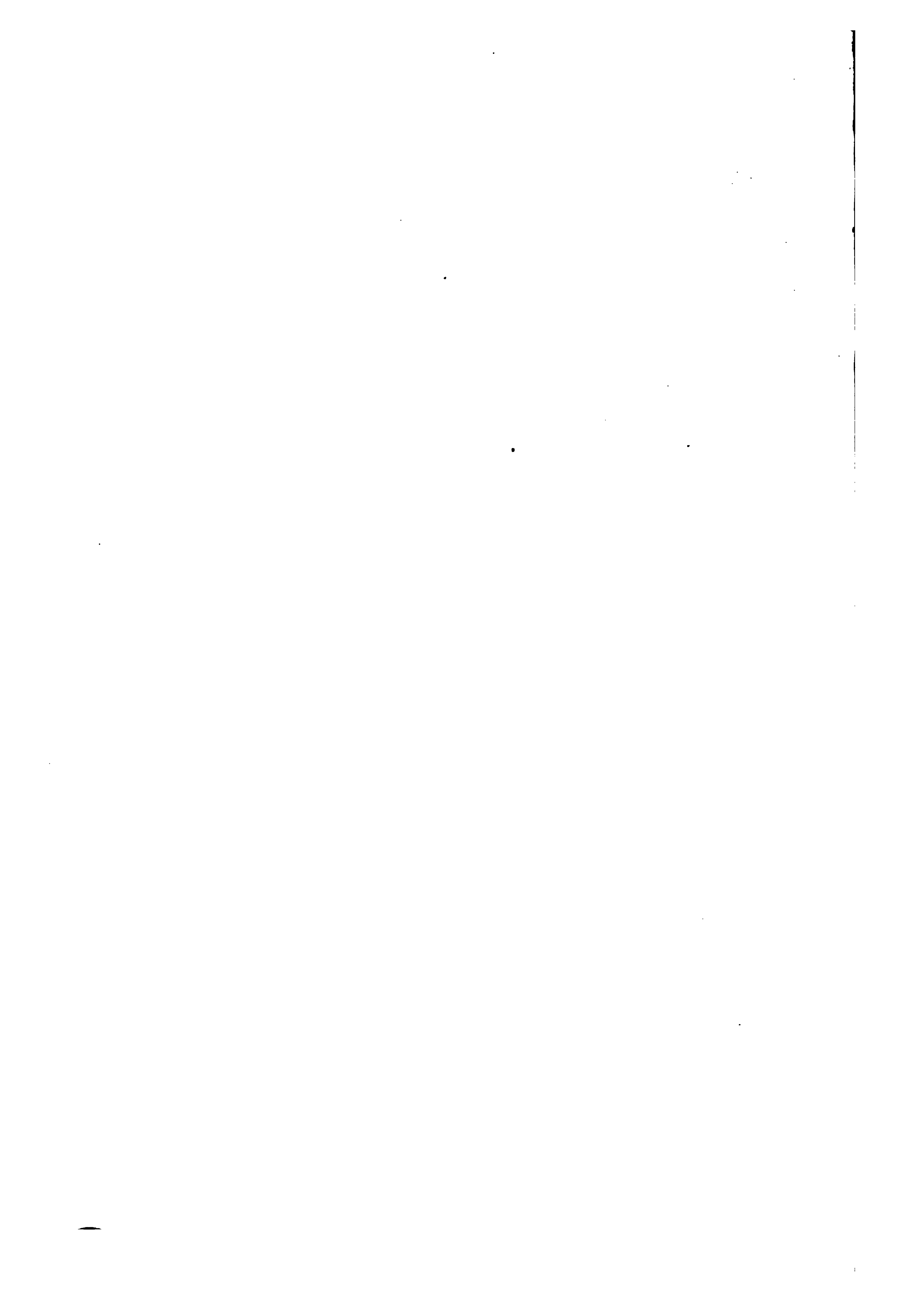


Henri Regnault, General Prim.

Paris, Louvre.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG



und der Orient auf diejenigen Pariser Maler, die ihre Studien weniger in den Galerien, als vor den glitzernden Fliesenwänden und farbigen Stuckflächen der Moscheen oder im flimmernden Lichte der Straße machten. Daraufhin suchten sie die alten Meister zu übertrumpfen durch brillante Farben und leuchtende Töne, die sich ja ebensogut mit realistischer Malerei vereinigen ließen, als die düstere Kraft von Riberas Leichenfarbe. So hatte Pierre François Eugène Giraud (1806—1881) anfangs französische Geschichte illustriert, dann aber 1844 in Spanien, 1847 im Orient Reisen gemacht, und malte nun 1853 den „Tanz in Granada", 1866 die „Tänzerin in Kairo", 1869 das „Stiergefecht". Aber die ganze Glut des Orients lebte erst auf in Henri Regnault (1843—1871), dem sein Tod durch eine preußische Kugel im Gefecht von Buzenval (19. Januar 1871) noch den



Abb. 45. Roybet: Die heiße Hand. Nach der Radierung von Decisy. (Gaz. des beaux-arts III. pér. t. 12.)

Glorienschein des Märtyrers verlieh, der fast den wohlverdienten Ruhm des Malers überstrahlt. Regnault ist zu jung gestorben, als daß man über seine Bedeutung für die Zukunft der französischen Kunst etwas sagen dürfte. Sicher ist nur, daß er sich in den kurzen Jahren seiner eigentlichen Tätigkeit als ein koloristisches Talent, als ein lebensprühender, farbenglänzender Meister erwiesen hat. Von Italien, wo er 1866—1868 geweilt, ging er nach Spanien, um dort jenes Reiterbildnis des Generals Prim zu malen, das neben den besten aller Zeiten Stand hält, obwohl der Besteller es zurückwies (vgl. Tafel VIII). Es mag etwas Theatralisches und Wildes in diesem Offiziersbild liegen, das sich mit den Kommißbegriffen von Ordnung und Disziplin nicht verträgt. Malerisch betrachtet stehen auch Velasquez Reiterbildnisse noch höher. Aber es steckt doch ein großer Zug, ein leidenschaftlicher Tatendrang



Abb. 46. Regnault: Salome.
Nach der Radierung von Rajon.
Gaz. d. beaux-arts 1872.

und zugleich eine kalte Selbstbeherrschung in diesem geschmeidigen Führer, der den dämonisch wilden Rapphengst zurückwirft und mit Herrscherblick die Massen mustert. Alle Schrecken und alle Schönheiten, alle Pracht und alle Grausamkeit orientalischen Despotenlebens will Regnault in der, 1870 in Tanger vollendeten „Exekution zu Granada" in Farben ausdrücken. Vor einer bunten maurischen Palastwand steht der Henker, ein tief=dunkler Mohr in einem Gewand von zarter rosiger Farbe. Aus seinen Zügen spricht Grausamkeit und Mordlust. Kaltblütig säubert er das Schwert vom Blute, während zu seinen Füßen der braungelbe Leichnam des Hingerichteten über die Treppenstufen gestreckt liegt, und im Vordergrunde in einer purpurroten Blutlache der abgeschlagene Kopf mit seinen, im Todeskampf weit aufgerissenen Augen uns anstarrt. Im Jahre 1870, das Regnault aus Afrika zurück und zu den Waffen rief, erregte seine „Salome" im Salon großes Aufsehen (Abb. 46), das Bildnis einer überreifen Orientalin mit gemeinen lüsternen Zügen. Im Militärdienst hat Regnault so viel Energie, so viel Disziplin bewiesen, daß man glauben darf, er würde auch als Maler seine überschüssige Kraft zu ernster Größe geläutert haben, wenn ihm längeres Leben beschieden gewesen wäre. So steht man mit aufrichtiger Teilnahme vor seinem Denkmal in der École des beaux-arts, das eine ewige Anklage gegen das sinnlose Wüten des Krieges bleibt.



Abb. 47. Bonnat: Hiob.

Fernand Cormon (geb. 1845) war anfangs Orientmaler in Regnaults Stil. Vielversprechend waren seine ersten Werke, die „Eifersucht im Serail" (1874), die Hinrichtung einer weißen Sklavin auf Befehl der schwarzen Favoritin, sein „Tod des Inderfürsten Rawana", den die Weiber als Leiche vom Schlachtfelde aufheben (1875). Später wollte er ein Kompromiß mit der Hell-

malerei schließen und versucht die barbarischen Gestalten primitiver Epochen, den vor Gottes Zorn flüchtenden Kain, oder höhlenbewohnende prähistorische Wilde in gedämpftem Lichte darzustellen. Trotz der ungewaschenen Gesichter und der ungekämmten Haare steckt aber zu viel französische Eleganz in diesen pelzbekleideten Urweltlerinnen. Dafür hat Benjamin Constant (1845—1902), ein Schüler Cabanels, die Erbschaft Regnaults angetreten. Auch er will alle Schrecken orientalischer Grausamkeit mit der Schönheit südlichen Kolorits vereinen. Seitdem er im „Einzug Mohameds II. in Konstantinopel (1876)“ den über Leichenhaufen und durch Blutlachen gleichgültig daherziehenden Eroberer geschildert, hat er in den „letzten Rebellen (1880)“, der „Tochter der Herodias (1881)“, dem „Blutgericht im Serail (1886)“ immer wieder versucht, jenes Leben der orientalischen Welt, das zwischen schlaffer Gleichgültigkeit und bestialisch wilder Sinnlichkeit schwankt, zu Bildern auszunützen, die ebenso pikant im Thema wie in der farbigen Behandlung waren.



Abb. 48. Bonnat: Victor Hugo.
Nach der Heliogravure von Dujardin.
(Gaz. d. beaux-arts 1879.)

Fast ein jeder unter den Vorgenannten hat auch als nahrhaften Nebenberuf die Bildnismalerei betrieben. Das Porträt des Generals Chanzy von Henner, die Bildnisse von Lefebvre und Ribot, ebenso wie die von Delaunay und Legros sind ihren Akt- und Historienbildern zum mindesten ebenbürtig. Bei Leon Bonnat (geb. 1833) und Carolus Duran (geb. 1837) lag der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit im Bildnis. Bonnat war in Madrid Schüler von Madrazo gewesen, dessen geleckte Modebildnisse ihn leider so stark beeinflußt hatten, daß ihre Nachwirkung durch das Studium des Zurbaran und Ribera nicht ganz paralysiert wurde. Frei nach Ribera schuf Bonnat sein „Martyrium des heiligen Andreas“, seine stürmische Himmelfahrt Mariä und 1874 im Justizpalast den gekreuzigten Christus, der von furchtbaren Leiden gequält am Marterholze sich windet. Das „Martyrium des heiligen Dionysius“ im Pantheon schließt sich in Malweise und Komposition ganz der Manier Ribots an. Es ist ein echtes Paradestück, dieser Heilige, der seinen eigenen Kopf eiligst davonträgt, und dabei, durch breites Licht grell beleuchtet, sich aus der kompakten braunen Schattenmasse plastisch ablöst. Gerade hier fällt es auf, daß die realistische Form in einer ganz erkünstelten Farbe gegeben wird, daß von dem schweren und luftlosen Asphalthintergrund sich die Figuren gewaltsam ohne Übergang lösen, Eigentümlichkeiten, die auch der „Hiob“ des Luxembourgmuseums erkennen läßt (Abb. 47).

Selbst Bonnats Porträts zeigen diese scharfen, zuweilen fast verletzenden Kontraste. Breit und wuchtig gemalt, sind sie von hoher Kraft der Farbe aber ohne jede Feinheit des Ausdrucks. Seine Männerbildnisse von Thiers, Viktor Hugo, Cogniet, Puvis de Chavannes,

Ernst Renan, Hippolyte Taine sind im besten Falle vielbewunderte Bravourstücke (Abb. 48). Carolus Duran begann mit Szenen aus dem italienischen Volksleben. Sein Ideal war der Lionardo der späteren Zeit mit seinen weichen Tönen und doch so bestimmten Flächen, der auch in manchen Bildnissen von Gustave Ricard (1823—1872) wiederklingt. C. Duran hatte in Rom fleißig Studien gemalt zu dem „Abendgebet" (1863), zu der eindrucksvollen Szene „Der Ermordete" (1865), auch später historische Genrebilder in Anlehnung an Rubens und Veronese geschaffen, wie die „Grablegung Christi" (1882), die „Vision" (1883). Aber beliebter waren seine Porträts. Im Drange der Geschäfte ist er hier oft zum geistlosen Routinier geworden, der Massenware nach einer festen Schablone glatt und gefällig herunterpinselt. Immer sitzen oder stehen seine Damen oder Kinder in ihren hübsch arrangierten Kostümen mit etwas erzwungener Pose vor irgend einem glatt gespannten Stoffe, ganz wie beim Photographen. Aber in seinen guten Stunden behandelt er dieses Schema so breit und energisch, daß man den großen Zug darin nicht unterschätzen darf. Etwas duftiger in der Farbe, oft auch geradezu weichlich, ist E. M. G. Dubufe d. J. (geb. 1853). Auch der Bildhauer Paul Dubois (geb. 1829) malt Porträts, der Bildhauer Falguière Aktgruppen in Helldunkelmanier. Claude Ferdinand Gaillard (1834—1887) hatte als Kupferstecher durch seine penible und doch malerische Grabsticheltechnik reformatorisch gewirkt. So scharf, bestimmt, so einfach mit einer fast Holbeinschen Trockenheit alles einzelne da gesehen ist, so sehr ist doch der große Gesamteindruck immer wieder erreicht. Diese Vorzüge bewahrt er auch bei seinen aus tiefdunklem Hintergrund sorgfältig herausmodellierten Porträts.



Abb. 49. Duran: Porträt einer Dame.
Nach der Radierung von Flameng.
(Gaz. d. beaux-arts 1870.)

Während die offizielle Kunst Frankreichs unter dem zweiten Kaiserreich ihre Dekorationsfiguren von den großen Venetianern entlehnt, oder die italienischen und spanischen Naturalisten zum Vorbilde nahm und auf dunklem Hintergrunde grelle Lichter und Farben aufzucken ließ, suchten andere in Anlehnung an die holländischen Feinmaler der Natur nahezukommen. Jean Louis Erneste Meissonier (1813—1891) ist das anerkannte Haupt dieser Gruppe. Auch er wagt sich zunächst noch nicht an die Gegenwart, an das moderne Leben, er bleibt in der geschichtlichen Vergangenheit stecken. Aber der Fortschritt liegt darin, daß er nicht mehr historische Rührstücke, nicht mehr Schauderszenen der Sage und Geschichte ver=

arbeitet, sondern daß er die Gegenwart in der Vergangenheit sich spiegeln läßt, nichts hervorhebt und nichts wegläßt, dem Kleinen so gut gerecht wird, wie dem Großen, ja, seine Größe in der Darstellung des Kleinen und Kleinsten suchte. Die gewöhnlichen Sterblichen, die bei den echten Historienmalern höchstens als Volk hinter irgend einem berühmten Fürsten oder Feldherrn über die Bühne des Lebens ziehen durften, setzt er in den Vordergrund. Nicht Weltgeschichte, sondern Kulturgeschichte malt er, in möglichster Objektivität und mit der denkbar größten geschichtlichen Treue, mit jener weitgehenden Aufrichtigkeit, die seiner Richtung die Etikette „Sincerismus" oder „Verismus" eintrug.

Jedes seiner Bilder ist ein Kapitel aus der Kostümkunde von höchster Echtheit der Röcke, der Hüte, der Zimmerausstattung, nebenbei auch ein kleines malerisches Meisterwerk, ein Kabinettstückchen. Seine altholländischen Vorbilder sucht er zu übertreffen in der Lebendigkeit seiner Gestalten, die in ihren feinsten Seelenregungen intim beobachtet waren. In der Rekonstruktion vergangener Zeiten wetteifert er mit Adolf Menzel. Die beiden haben überhaupt in der äußeren Erscheinung wie in der künstlerischen Entwickelung eine merkwürdige Verwandtschaft. Nur daß der persönlich so temperamentvolle und bewegliche Südfranzose in seinen Bildern temperamentloser erscheint, als der wortkarge Berliner, der doch gelegentlich, z. B. in der „Schlacht bei Hochkirch", von wirklicher Begeisterung sich hinreißen läßt.

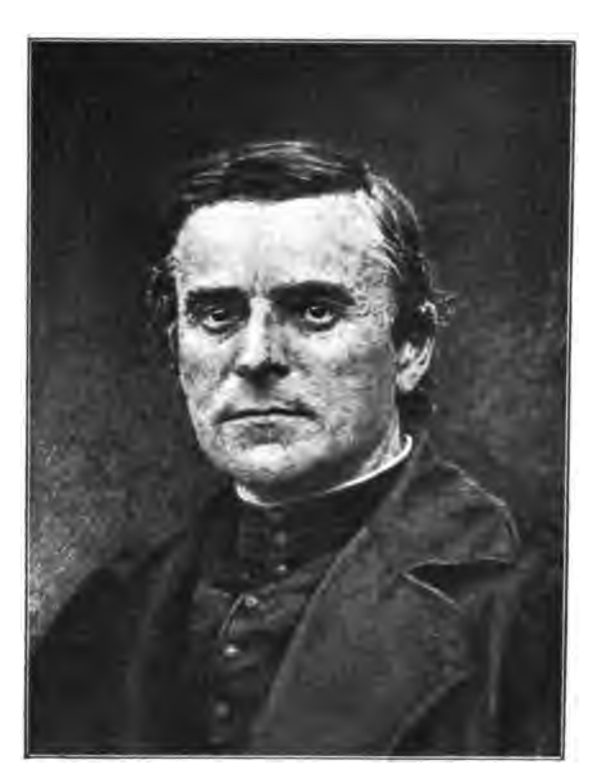


Abb. 50. C. F. Gaillard: Père Hubin. Stichradierung. (Gaz. d. beaux-arts 1885.)

Meissonier begann wie Menzel als Illustrator, lithographierte und radierte. Nach kurzer Lehrzeit in Cogniets Atelier bildete er sich selbst durch das Studium der alten Meister weiter. An den holländischen Feinmalern, den Terborch, Netscher und Genossen formt er seine Technik, jene Art, mit spitzem Pinsel außerordentlich detailliert aber doch farbig zu zeichnen, anfangs mehr bräunlich im Grundton, später immer luftiger und heller. Seit 1836 sah man im Salon seine oft miniaturartigen Genrebilder (Abb. 52), fast ausschließlich in den Kostümen des 17. und 18. Jahrhunderts, die das menschliche Stilleben in der Gestalt des Rauchers (1839), des Lesenden (1840; Abb. 51), des Schachspielers (1841) wiedergaben. Besonders fein sind die Episoden aus dem Atelierleben, wie jener „Kenner" im Kostüm von 1640, der gespannt die Qualitäten eines Bildes untersucht, während der Maler lässig hinter ihm am Schranke lehnend sein Werk mit verliebten Blicken streichelt. Die älteren Historien-

maler hätten unter Veränderung des Kostümes vielleicht daraus einen Karl V. im Atelier des Tizian gemacht, denn sie hatten ja das Bedürfnis, durch geschichtliche Anklänge ihren Bildern einen Wert zu geben, den sie durch die Malerei allein nicht besaßen. Meissonier verließ sich ausschließlich auf die wundervoll durchgeführte Zeichnung, den gespannten Ausdruck der sonst kaum bewegten Personen. Im „Porträt des Sergeanten" ergötzt uns das edle Selbstbewußtsein des Porträtierten ebensosehr, wie das scharfe Aufmerken des Zeichners, der umherlungernden Soldaten und selbst des Pinschers, der bewundernd zu seinem porträtierten Herrn aufschaut. Bei dem „Schildermaler" wirkt die mäzenatenhafte Würde des ländlichen Bestellers nicht weniger drollig als die Gestalt des Dorfkünstlers, der mit einem Gemisch von Selbstbewußtsein und Furcht vor Kritik auf seinen Auftraggeber einredet. Meissonier war überzeugt, daß er im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Vorgänger und Zeitgenossen wirklich Realist war. Und doch sind die Themata die alten wohlbekannten aus dem Repertoire der „Genrekunst". Sie sind auch ebenso kunstvoll „komponiert", wie die der Alten, die Modelle posieren, jede Person im Bilde hat ihren besonderen Zweck und Ausdruck. Kurz, im einzelnen war alles erstaunlich richtig und wahr, aber es hätte noch unbefangener gewirkt, wenn man weniger die ordnende Hand des Künstlers gespürt hätte, der das lebende Bild stellt und die „echten" Kostüme wählt. Je weiter wir uns zeitlich von Meissonier entfernen, um so geringer wird der Unterschied zwischen ihm und Wilkie oder Leslie werden. Wie wenig Meissonier in großem Maßstabe zu empfinden vermochte, sehen wir an seinen Schlachtenbildern. Er hatte wiederholt Reiterfiguren gemalt und das Studium des Pferdes mit derselben Sorgfalt betrieben, wie das der Röcke und der Menschen, war also zum Militärmaler prädestiniert. Darum glaubte auch Napoleon III. in ihm seinen Herold mit der Ruhmesposaune gefunden zu haben. Meissonier mußte den Kaiser 1859 nach



Abb. 51. Meissonier: Der Lesende.
Slg. Suermondt.
(Gaz. d. beaux-arts 1875.)



Abb. 52. Meissonier: Der Sergeant.
(Original-Radierung des Künstlers.)
(Gaz. d. beaux-arts 1862.)

Oberitalien begleiten, und als Frucht dieser Fahrt erschien im Salon 1864 das Bild der Schlacht bei Solferino (gemalt 1863), zugleich mit jenem Hauptwerke Meissoniers, dem „Rückzug Napoleons 1814". Der Vorzug beider Bilder liegt wieder in der Objektivität der Schilderung. Handlung ist wenig darin. Meissonier vermied es, bewegte Figuren zu schaffen. Nur selten, z. B. 1855 in dem Bilde „der Streit", hat er ein paar im Wirtshaus Raufende, natürlich im Kostüm der van Dyck-Epoche gemalt (Abb. 53). Sonst blieb er bei gemächlich schreitenden, stehenden oder sitzenden Figuren. So auch hier. Napoleon mag etwas enttäuscht gewesen sein, als er das kleine Bildchen von Solferino sah. Nichts anderes als den Hügel, auf dem der Kaiser mit seinem Gefolge ruhig hält, während ganz in der



Abb. 53. Meissonier: Der Streit.

Ferne die Schlacht sich abspielt. So hatte Meissonier auch auf jenem Rückzugsbilde den ersten Napoleon fast regungslos als finsteren, müden, resignierten Menschen geschildert, hinter ihm, ebenso müde und abgestumpft, die Generale und daneben die schwerfällig hinziehenden Heereskolonnen, die sich über die von Regen und Schnee erweichte Erde hinschleppen (Abb. 54). Allerdings, zur Situation paßte das alles vortrefflich, und um so schlagender wirkte auch die äußere Treue. Meissonier ließ sich für dieses Bild nicht nur das Kostüm Napoleons genau nachschneidern und trug es in Wind und Wetter. Er ließ auch aus Lehm auf einem Brett das Terrain getreu herstellen, ließ eine kleine Kanone darüber fahren, bestreute das Ganze mit Mehl und Salz als Imitation des Schnees und malte danach seine Studien. Wirklich ist auch diese Darstellung des Terrains mit den kleinen Erdbrocken und Wasserpfützen wohl das Ueberraschendste am ganzen Bilde. Er malte solche Nebensachen mit derselben Pein=

lichkeit, wie den Kopf Napoleons oder die Uniformknöpfe und Säbelgriffe der Generale. Für ihn gab es also nichts Nebensächliches, er sah den Realismus darin, jede irgendwie erkennbare Einzelheit wiederzugeben und er erreichte in dieser unerschöpflichen Detailarbeit eine wahrhaft erstaunliche Virtuosität. Er liefert gemalte Protokolle. Es ist aus tausend kleinen Zügen der faktische Tatbestand wieder hergestellt. Der Geduld, dem Scharfblick, der sicheren Hand des Künstlers folgt man mit Bewunderung. Aber selten wird aus diesen Bildern der Funke der Begeisterung auf den Beschauer überspringen. Von dem nervenerschütternden Toben der Schlacht ist auf dem Solferino-Bilde ebensowenig zu spüren, wie von dem Schicksal der Armee im Rückzugsbilde, und dieselbe steinerne Ruhe herrscht auch in zwei anderen Napoleonbildern, anno 1807 (Friedland) und anno 1805. In beiden scheint das beste die Darstellung des Terrains, der zerstampften Kornfelder und der zerfahrenen Erde. Beide Bilder bleiben Dokumente von großem historischen Werte, denn niemals vorher ist



Abb. 54. Meissonier: Napoleons Rückzug 1814.

mit solcher Treue die französische Armee der ersten Kaiserzeit rekonstruiert, so absolut zuverlässig die Gestalt des Kaisers, seiner Generale, seiner Truppen in einem Bilde vorgeführt. Ob damit Meissoniers einstiger Ruf als erster Künstler Frankreichs dauernd begründet ist? Nach den Preisen, die seine Bilder erzielen, könnte man es glauben. Wurde doch das Bild „Napoleon bei Friedland" für die Sammlung Steward um 300 000 Frcs. angekauft. Meissonier durfte also in vollem Behagen die Früchte seines erstaunlichen Fleißes und seiner ungeheuren Geschicklichkeit ernten. Alle erdenklichen Auszeichnungen wurden ihm schon unter dem zweiten Kaiserreich zu Teil. Im Gefolge des Kaisers zog er auch 1870 in den Kampf, um nach den ersten schweren Schlägen grollend heimzukehren und dann als begeisterter Republikaner und als Bataillons-Kommandeur des berühmten Künstler-Bataillons der Mobilgarde bei der Verteidigung von Paris — mitzureden. Damals machte er auch seinem Haß gegen die Prussiens in einer seltsamen Allegorie Luft, das einzige Mal, daß er den Boden der Realität verläßt. Sie wirkt recht komisch, diese Figur der Stadt Paris im Löwen-

fell und Trauerschleier. Aber in den kämpfenden Marinesoldaten, den marschierenden Mobilgarden ist mehr Feuer, als Meissonier sonst produziert. Sein Temperament bricht hier durch, dieses Temperament, das ihn ewig jung und beweglich erhielt. Unermüdlich malt er, ja in späteren Jahren modelliert er auch häufig. So bleibt er in hohem Lebensalter geistig frisch genug, um an dem Kampfe der jungen Generation teilzunehmen und sogar als ihr Führer die Sezession zum Champ de Mars mitzumachen. Als rastloser Arbeiter, als scharfblickender Forscher, als ein Meister der Zeichnung und Färbung, wenn auch nicht der Malerei wird er fortleben.

Durch Meissonier ward die Soldatenmalerei gründlich umgestaltet. Statt militärischer Legenden und Anekdoten, statt schön arrangierter lebender Bilder wurde nun der Krieg selbst



Abb. 55. Detaille: Deutscher Kürassier. Zeichnung.

gemalt. Keine Manöver und Paradeschlachten, sondern blutige Episoden, keine augenrollenden und säbelschwingenden Kaiser und Generale sondern die malerischen Gestalten der Soldaten in ihren vom Feldzug strapazierten Uniformen mit den tausend Einzelheiten in kommißmäßiger Treue. Die Historienmaler wurden Soldatenmaler. Gerade die französische Kunst hatte aus dem unglücklichen Kriege von 1870/1871 am meisten gelernt. Hier hatte man die Schlacht unmittelbar vor Augen gehabt, es blieb kein Raum für schöngefärbte Siegesberichte in den Bildern, man hatte die eigene Armee auch in unglücklichen Tagen ehrenvoll, des alten Ruhmes würdig, fechten sehen, man hatte die Gestalten der Sieger nicht in Paradeuniform, sondern in kriegsmäßiger Erscheinung studiert. Davon profitierten die Maler.

Edouard Detaille (geb. 1848) hatte den großen Feldzug als Mobilgardist und als Sekretär des Generals Appert mitgemacht. Er war ein fixer, überaus sicherer Zeichner, ein Momentphotograph mit dem Stifte, auch als Maler nicht unempfindlich für landschaftliche Stimmungen. 1872 hatte er noch unter dem unmittelbaren Eindrucke der wilden Kriegsereignisse in einem Spottbilde „Die Sieger“ die Prussiens als räuberische Banditen mit einem Gefolge von Schacherjuden geschildert. Damit aber schien er sich befreit zu haben von seinen persönlichen Racheempfindungen; seitdem wird er der gewissenhafte Chronist jener ereignisvollen Zeit, malt 1873 den Rückzug französischer Truppen, 1874 jenes entsetzliche Gemetzel unter den tapferen französischen Kürassieren, die in den Straßen von Morsbronn dem deutschen Infanteriefeuer zum Opfer fallen. Man hat sich darüber beklagt, daß er die Typen der deutschen Soldaten böswillig karikiere. Sehr mit Unrecht. Vielmehr



Abb. 56. Detaille: Salut aux Blessés.

hatten unsere deutschen Maler durch ihre hübschen puppenhaften Paradeleutnants unseren Geschmack verdorben, sodaß wir die Wahrheit nicht vertragen konnten. Mit wie liebevollem Auge hat gerade er die ritterlichen Gestalten der schwerfälligen deutschen Kürassiere (Abb. 55), die handfesten Artilleristen in ihrer farblosen schlichten Uniform, die im harten Kriegsdienste strapazierten Infanteristen geschildert. Daß er selbst den Franzosen nicht schmeichelt, bewies er 1875 in dem Winterbilde, das ein über die Boulevards marschierendes pariser Regiment darstellt. 1877 gab er im „Salut aux Blessés“ jene famose Figur des alten französischen Divisionärs und seines Stabes, die mit achtungsvollem Gruße eine kleine Gruppe gefangener deutscher Soldaten passieren lassen (Abb. 56). Wie geschickt beutet er da den Gegensatz zwischen den bunten französischen Uniformen und den monotonen deutschen aus. Die Schlacht von Champigny, an der er selbst teilgenommen, stellt er mit Neuville gemeinsam in einem vorzüglich gemalten Panorama dar. Sonst war er aber, wie sein Lehrer Meissonier, stärker

im Zeichnen als im Malen, und wie Meissonier am besten dort wo die Figuren eine gewisse Größe nicht überschritten. Als er 1881 die „Verteilung der Fahnen 1880" wiedergab, trat in den fast lebensgroßen Gestalten der Mangel des Malerischen ebenso hervor, wie 1888 in dem Bilde „Der Traum des Regiments" der Mangel an poetischer Phantasie. Das letztere Werk verdankt seine Aufnahme ins Luxembourg-Museum wohl mehr seiner chauvinistischen als seiner malerischen Schönheit. Zwar ist das nächtliche Biwak, die in ihre Mäntel gehüllten, im Schlummer hingestreckten Infanteristen neben den zusammengestellten Gewehren gut beobachtet. Aber darüber in den Lüften sieht man als Phantasiegebilde die französischen Armeen vergangener Zeiten durch die Wolken marschieren, und der Gegensatz zwischen der Realität auf Erden und jener Himmelserscheinung wirkt unerquicklich. Detaille



Abb. 57. A. de Neuville: Die letzten Patronen. (Balan bei Sedan, 1. Sept. 1870.)
Nach einer Gravüre von Goupil & Cie., Berlin.

war ein Zeichner von peinlicher Exaktheit, etwas trocken in seinen Oelbildern, aber tüchtig als Aquarellist, methodisch und ordnungsliebend in allen Dingen, korrekt in seinem Anzug, pedantisch in der Art, wie er sein Atelier immer militärisch sauber und wohl aufgeräumt hielt, kurz ein streng sachlicher Prosaiker.

Dagegen war Alphonse de Neuville (1836—1885) eine poetische Natur, ein leidenschaftlicher und temperamentvoller Maler von koloristischer Begabung. Der französische Elan lebt in seinen Werken, seine Bilder reißen uns trotz ihrer Uebertreibungen hin, während Meissonier und Detaille uns nur mit Interesse für den Vorgang erfüllen. Neuville, 1836 zu St. Omer geboren, war anfangs Marineschüler, dann Jurist. Endlich war er des trockenen Tones satt, ging zu Picot und ward Maler. Seine außergewöhnliche koloristische Begabung verschaffte ihm die Neigung und den Unterricht von Delacroix. 1859 feierte er sein Debüt

mit einer Szene aus der Erstürmung des Malakoff und in den sechziger Jahren folgten weitere Bilder aus dem Krimkriege und dem italienischen Feldzuge. Doch erst als er 1870 als Ingenieur-Offizier selbst im Felde gestanden, lodert in seinen Kriegsbildern die echte Leidenschaft des Soldaten auf, der seine Feinde grimmig haßt, seine Mitkämpfer vergöttert. Seine „letzten Patronen" (Dernières cartouches, Salon 1873) haben ihre ungeheure Volkstümlichkeit wohl verdient. Im zerschossenen Hause, dessen Wände und Dächer von Kugeln durchschlagen, in dem alles von Pulverdampf erfüllt ist, zeigt er die letzten Verteidiger, von den verschiedensten Regimentern zusammengewürfelt, z. T. verwundet in Schmerzen sich krümmend. Am Fenster feuert ein Zuaven-Offizier die letzten Patronen gegen den Feind, die ihm aus der Patronentasche eines Verwundeten gereicht werden. Verzweifelt hat ein anderer sein Gewehr zerschmettert und erwartet apathisch das Eindringen des Feindes, dem er keinen Widerstand entgegensetzen kann. Der letzte Schuß ist abgefeuert, nun mögen die Preußen die Wehrlosen gefangen nehmen (Abb. 57). Das war malerisch höchst lebendig vorgetragen. Man spürt noch ein wenig Delacroix, auch in späteren Arbeiten, wie im Kampf auf dem Eisenbahndamm (1874), der Schlacht bei Forbach. Übrigens arbeitet er mit allen Mitteln der Rhetorik. In der „Kirche von Le Bourget" (1878) zeigt er die Straße und alle Häuser dicht besetzt von Preußen. Die Artillerie hat aufgeprotzt, nachdem sie die alte hartnäckig verteidigte Steinkirche von Le Bourget in Brand geschossen. Die Kirchtür öffnet sich. Aber heraus treten nur eine Handvoll blutende Kämpfer, die todesmatt der ungeheueren Uebermacht sich ergeben. So malte er 1881 die Erstürmung von St. Privat. Er zeigt uns den letzten Winkel des Kirchhofs, den die preußischen Regimenter von allen Seiten umschlossen halten, dessen Tore sie sprengen, über dessen Mauern sie klettern, um ein paar müde, wehrlos gewordene Franzosen dort zu finden inmitten ihrer erschossenen Kameraden. Neuville schildert keine französischen Siege, aber er zeigt, mit welchem Heroismus französische Soldaten zu kämpfen und zu sterben wußten, wie sie der hundertfachen Uebermacht weichend den Prussiens in die Hände fielen, diesen wilden Barbaren, die eben deshalb so furchtbare Feinde wurden (Abb. 58). Er erzählt von einem Ueberfall in einem Juradorfe, in das bei Morgengrauen die preußischen Truppen hineinstürmen, während die wenigen im Schlafe überraschten Franzosen halb bekleidet hinausspringen in Eis und Schnee, Deckung suchen hinter Karren und Wagen und mit erstaunlicher Geistesgegenwart noch Widerstand leisten. Aber haben nicht solche von Leidenschaft und Enthusiasmus erfüllte Bilder vielleicht einen höheren Wert als kühle sachliche Berichte? Ein Gemälde des Kampfes von St. Privat sollte doch etwas anderes geben als ein Croquis zum Generalstabsbericht. Jene Ueberzeugung von der Unüberwindlichkeit und geistigen Überlegenheit des eigenen Heeres sollte darin leben, die den



Abb. 58. A. de Neuville: Gefangen. Zeichnung.

Kämpfer in der Schlacht zum todesmutigen Ausharren zwingt. Und Neuvilles Bilder haben diesen Vorzug, daß sie mit Begeisterung erzählen von den eleganten Typen der französischen Soldaten, von den malerischen Gestalten der schönen Reiter, von ihrer Bravour und Todesverachtung. Es sind die Hymnen eines Malers auf seine Kampfgenossen, und sie werden manchen tiefer bewegen als die bedächtigen Referate eines Detaille oder Isidore Pils (1815—1875), eines H. F. E. Philippoteaux (1815—1884), P. D. Philippoteaux, A. Yvon (1817—1893) oder E. Berne Bellecour (geb. 1838). Wenn man übrigens aus der Zahl der Soldatenmaler auf die kriegerischen Neigungen eines Volkes schließen dürfte, so müßte der Franzose hervorragend blutdürstig sein. Denn außer den Genannten könnten noch J. L. Brown († 1890), A. Protais, Beaucé (1818—1875), Lousteaunau (geb. 1848), Beaumetz und viele andere aufgezählt werden, ohne das Thema auch nur annähernd zu erschöpfen.

Die feinsten malerischen Qualitäten unter den Militärmalern entwickelte Guillaume Régamey (1838 — 1875). Ihn zog weniger die Schlacht an — während des großen Krieges zog er sich nach London zurück — als die Uniform, die Reihe roter, blauer und gelber Töne, etwa gegen dunklen Gewitterhimmel gestimmt. Er war Maler, nicht Kriegsberichterstatter, und ist gerade darum sympathisch.

Diese Soldatenmaler und Landschafter, diese Verherrlicher des Bürger- und Bauerntumes, sie alle führte ihr malerischer Instinkt aus der Welt der historischen Belehrung und Ergötzung, aus der Welt der erdichteten Helden in das wirkliche Leben, wie es alltäglich uns umflutet. Aber so wahr und echt auch ihre Absichten gegen die Natur sind, die Schule, die Erinnerung an die Art, wie Rembrandt und Giorgione, Ribera und Paolo Veronese Menschen und Landschaft sahen, werden sie nicht los. Nur wird von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Empfindung für die Farbe als Trägerin aller räumlichen Darstellung stärker. Schließlich kommt eine neue Generation herauf, die nur in der malerischen Beherrschung der Natur, in der Lösung technischer Fragen ihr Ziel sucht, die eine neue Naturanschauung durch Impressionismus und Freilichtmalerei gibt. Unter ihrem Andrängen siecht schließlich der Altmeister-Realismus langsam dahin im Ausgang des 19. Jahrhunderts.



Abb. 59. J. P Laurens: Das Verhör.



Abb. 60. Dalou: Die Generalstaaten. Relief in der Kammer der Abgeordneten, Paris.
Nach Gonse, Sculpture française.

c. Plastik.

Durch Rude war die Vorherrschaft des Klassizismus in der französischen Plastik beseitigt und dafür der Anschluß an italienische und französische Renaissance gefunden. Vor allem hatte er aber jene klassische Kälte, die man in Deutschland so ängstlich als höchstes Gut der Plastik bewahrte, durch das gallische Temperament ersetzt, das dem kalten Steine warmes Leben einflößte. Wie Delacroix die Farbe anstatt der Linie zum leitenden Kompositionsmotiv gemacht, so suchte Rude in der Plastik den Kontur durch die Fläche, durch die malerische Belebung der Massen, die Kontraste von Licht und Schatten zu ersetzen. Damit war die Bahn zu einer mehr malerischen und temperamentvollen Kunstweise freigemacht, die man als „realistische" der alten klassisch-idealistischen entgegenstellte. In die französische Plastik kam damit ein neuer Geist. Maßvolle Ruhe, reine Schönheit, feinempfundene Komposition und geschmackvolle Modellierung waren bisher die Kennzeichen der guten französischen Skulptur gewesen. Nun schwindet das bisher sorgfältig geschulte Gefühl für große Wirkung, für Ruhe der Gesamterscheinung. Nur wenige, wie Carpeaux und Rodin, wissen diese traditionellen Vorzüge der französischen Plastik mit dem modernen Streben nach leidenschaftlicher Bewegung und individueller Behandlung zu vereinigen. Die anderen verführt ihr Pseudo-Realismus zu unruhiger Komposition, zum Übertreiben unwesentlicher Zufälligkeiten, zum Streben nach überraschenden, abstoßenden, erschreckenden Motiven. Und doch sind ihre Schöpfungen noch sympathischer als die der Modebildhauer des seconde Empire, die mit kleinlichen, koketten Scherzen, oberflächlicher Schönheit und affektierten Empfindungen das Publikum anlocken.

Glänzend hebt sich von diesem unruhigen Hintergrunde die Gestalt des Jean-Baptiste Carpeaux ab (1827—1875), in dem die französische Kunstgeschichte mit Recht den größten Plastiker der napoleonischen Ära schätzt. Nur darf man dies feine Talent nicht mit einem Genie wie Rude oder gar Puget vergleichen wollen. Im flandrischen Valenciennes geboren, brachte Carpeaux den gesunden vlämischen Realismus mit, die Freude an vollen fleischigen Gestalten, an üppigen Weibern und drallen Kindern. Damit ergänzt er vortrefflich den herben und männlich starken Rude, der seit 1844 neben David d'Angers und Duret sein

Lehrer war. Als Carpeaux dann 1854 mit der Gruppe Hektor und Astyanax den römischen Preis gewonnen, da begann er in Rom seine Wirksamkeit mit der noch etwas zahmen, höchst sorgfältig studierten Aktfigur eines Fischerknaben (le pêcheur à la coquille, 1859), für die



Abb. 61. Carpeaux: Der Tanz. Paris, Große Oper.

der kleine Neapolitaner mit der Schildkröte von Rude wohl vorbildlich war. Dann wird der Einfluß Michelangelos sichtbar in der theatralischen Gruppe des „Ugolino (1860—1862)“. Allerdings leidet das Ganze unter der Aufdringlichkeit der Anatomie. Der Anblick der Laokoongruppe verführte den Meister dazu, die zarten Glieder eines im Tode gelösten

Knabenkörpers zu kontrastieren mit den furchtbar überspannten Muskeln des verzweifelten Vaters und den in Vollkraft blühenden des älteren Sohnes. So wird die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgelenkt, von der seelischen Verzweiflung des unglücklichen Vaters. Aber Carpeaux überwand bald das Unfreie dieser Lehrjahre. Durch das Studium der Barockmeister entwickelt sich bei ihm jener freie Schwung, jener angeborene dekorative Zug, der



Abb. 62 Carpeaux: Büste Gérômes.

ihm so sehr zugute kommt, als er seit 1866 im Auftrage Kaiser Napoleons den Pavillon der Flora des Louvre dekoriert. Leider verliert Carpeaux später unter dem Einfluß der Pariser Umgebung manches von seiner Urwüchsigkeit und nähert sich dafür der Rokokomanier. Doch lebt die alte Energie noch einmal auf in der wildbewegten Gruppe „Der Tanz" an der Fassade des Pariser Opernhauses (1869), in der die süße Wonne und die wollüstige Raserei des Cancans packend wiedergegeben ist. Den geflügelten Genius, der mit leiden-

schaftlichem Zuruf die Weiber anzufeuern scheint, umkreisen Bacchantinnen in toller Lust mit wehenden Locken. Jauchzend wiegen sie den nackten Leib in den breiten Hüften, während der hüpfende Fuß kaum den Boden berührt. Die einen lächeln selig, wie umstrickt vom Rhythmus des Tanzes, den anderen läßt das erhitzte Blut heißes Verlangen aus den Augen blitzen, während die Lippen sich voll Begierde öffnen. Überall herrscht Rubenssche



Abb. 63. Chapu: Grabmal Regnaults in der Acad. des beaux-arts.

Lebensluft, gemischt mit einer starken Dosis Rokokolüsternheit. Vornehmer wirkt Carpeaux in dem Bronzemonument der „vier Erdteile" auf der großen „Fontaine de l'Observatoire" zu Paris. Vier nackte weibliche Figuren tragen gemeinsam auf ihrem Nacken die Weltkugel. Hand in Hand bewegen sie sich im Reigenschritte und stellen so die Drehung des Globus um seine Achse pantomimisch dar. Die Gestalten sind schlanker und eleganter geworden In ihrer zierlichen Gestrecktheit und korrekten Grazie erinnern sie mehr an Jean Goujon

und Watteau, als an die Natur. Die Pariser Luft hatte Carpeaux verzärtelt. Großes leistet er aber noch in seinen Porträtbüsten, die malerisch barock in der Behandlung, dabei höchst individuell in der Charakterschilderung sind.

Carpeaux Technik, sein malerischer Realismus, seine Übertragung der weichen Thonmodellierung auf Stein und Bronze wirkt nicht nur auf seine unmittelbaren Schüler, sondern auch auf diejenigen seiner Zeitgenossen, die aus dem Atelier des David d'Angers oder Pradier stammten und den zahmen Klassizismus der Restaurationsepoche zu modernisieren wünschten. So auf Ottin (1811—1890), von dem im Luxembourg-Garten die Gruppe des



Abb. 64. Eugène Guillaume: Die Gracchen.

Acis und der Galathea, sowie die Bronzegruppe der „Kämpfer" stammen, ferner auf Aimé Millet (1819—1891), von dem eine „Ariadne" im Luxembourg und das schöne Grabmal Henry Murgers auf dem Montmartre-Friedhofe bekannt sind. Endlich auf A. E. Carrier-Belleuse (1824—1887), der zeitweise Direktor der Porzellan-Manufaktur zu Sèvres war, was man seinen liebenswürdigen Frauen- und Mädchenfiguren, seiner Angelica (1866) und der unter der Hut des Adlers schlummernden „Hebe" im Luxembourg (1869) anzusehen meint.

Pradiers klassizierender Geist lebt auch, allem Realismus zum Trotz, in seinem berühmtesten Schüler fort, in Henri Chapu (1833—1891). Früh gewann er den römischen Preis (1855) und 1863 bewunderte man im Salon seinen „Merkur, der den Flügelstab findet"

wegen der delikaten Marmorbehandlung. Berühmt wurde er dann 1876 durch sein Grabmal des in einem Ausfallgefecht vor Paris gefallenen Malers Regnault. Sprachen schon patriotische Gründe für dies Denkmal, so gefiel es doch doppelt durch die ungemein zarte Mädchengestalt der „Jugend", die den Manen des Verstorbenen die Palme darreicht. Das Motiv fand Anklang und nun beeilt sich Chapu, an jedem seiner Grabmale ein hübsches Mädchen von ätherischer Zartheit anzubringen. An Flauberts Grab zu Rouen ist es die Literatur, die unter des Dichters Porträtrelief die Namen seiner unsterblichen Werke in den Marmor ritzt. Das Grab der Madame D'Agoult schmückt die Gestalt des „Gedankens" und das Grab des Herzogs von Orleans in Dreux bewacht die hübsche Prinzessin Helene. Aber diese oberflächliche Schönheit genügte nicht, wo es galt, ernsthaft zu charakterisieren. Das zeigt Chapus Figur der „Jungfrau von Orleans" im Luxembourg. Ein hübsches Bauernmädchen kniet da mit gerungenen Händen. Die drallen Formen kommen vorteilhaft zur Geltung, aber weder die Heldenjungfrau, noch die ekstatisch Visionäre ist erkennbar. Noch viel unverfrorener als dieser Bouguerau der Plastik geht E. Delaplanche (1836—1890) auf sein Ziel los. Durch glatte Frauenschönheit sucht er den Beschauer zu bestechen und ein hübsches Modell bald als „Aurora" (1884) oder als „Eva vor dem Sündenfall" (1871), bald als „Göttin der Musik" (Pariser Stadtmuseum), als Madonna (1878) oder als Circe vorzuführen. Es ist der Kultus des schönen Nackten, dem unter dem zweiten Kaiserreich wie unter der neuen Republik die Bildhauer noch eifriger als die Maler mit wenig Witz, aber mit sehr viel Grazie sich weihen. Namentlich die Kleinplastik war unerschöpflich in der Produktion hübscher, unglaublich dekolletierter Damen. Barbedienne und eine Schar von Kopisten sorgen dafür, daß all diese glatten Salon-Nuditäten in Bronze und Marmor reproduziert werden und die ganze Welt, das liebe deutsche Publikum voran, beeifert sich heute noch, diese Massenware zu kaufen.

Gegen solche Salonsüßlichkeiten gab es ein gutes Mittel, das Studium der römischen Antike und der Frührenaissance, wie es Claude Eugène Guillaume (geb. 1822) empfahl. Als Schüler von Pradier folgt er zunächst dem charakterlosen Klassizismus seines Meisters in dem „Theseus, der seines Vaters Schwert findet" (1845) und dem Anakreon (1852). In Rom aber macht er sich frei durch das Studium antiker Büsten und Grabdenkmale, deren würdige Schlichtheit er nachahmt in einigen Porträtgruppen, wie in dem Grabmal der beiden Gracchen (1853, Abb. 64) und des römischen Ehepaares. Nicht minder imponiert ihm die ruhige Größe der italienischen Renaissance-Bildnisse und er sucht ihr nahe zu kommen in der Büste des Bischofs Darboy im Luxembourg (1874). Guillaume ist ein sicherer und sorgsamer Zeichner. Die malerischen Effekte seiner Zeit verschmähend, arbeitet er sehr verständig mit einfachen plastischen Mitteln und wird uns dadurch höchst sympathisch. Das ließ ihn auch als berufenen Leiter der Ecole des beaux-arts und des römischen Instituts erscheinen, wo er vorteilhaft und mäßigend einwirkte, aber gerade durch seine gründliche Kenntnis der alten Kunst auch ein Hemmnis für selbständige Geister wurde. Jedenfalls bestärkt er die jungen Bildhauer in dem Streben, den Klassizismus durch die Florentiner Frührenaissance zu regenerieren. Darin war Paul Dubois-Pigalle (geb. 1829) Meister, den Gonse in seiner „sculpture française" mit Recht einen der feinsten, delikatesten, nobelsten und bescheidensten Künstler nennt. Dubois hatte Jus studiert und kam 1858 nach kurzer Vorbereitung gleich nach Italien, noch frisch und unverbildet. Hier lernte er unmittelbar an den Werken der

Alten, denen er das Verständnis für den ungekünstelten Aufbau der menschlichen Gestalt, für den Reiz herber, halbreifer Formen verdankte. Durch ihn wurde der frische Geist des würzigen Florentiner Quattrocento, die straffe Form des Donatello und Verrocchio in der französischen Kunst noch mehr heimisch. In diesem Sinne schuf Dubois schon 1860 den Entwurf zur Knabengestalt des heiligen Johannes, 1863 den „lautenspielenden Florentiner Jüngling" in der enganschließenden Tracht des XV. Jahrhunderts, der durch die Innigkeit, mit



Abb. 65. Paul Dubois: Caritas.
Vom Grabmal des Generals la Moricière, Nantes.

der er sich dem Gesang und Spiel hingibt, durch die schöne unbefangene Haltung ein wenig an Benozzo Gozzoli erinnert. Gleichzeitig entstand auch der Entwurf für die später in Marmor ausgeführte Statue des Narciß, die durch ihre geschlossene Haltung und ruhige Behandlung der Flächen so vortrefflich und materialgemäß ist. Zwischen 1876 und 1879 schuf Dubois das Grabmal des Generals la Moricière für die Kathedrale zu Nantes, wozu Boitte im Anschluß an französische Monumentalgräber die Architektur zeichnete. Die vier

allegorischen Gestalten an den Ecken des Tabernakels wirken durch ihre phrasenlose Schlichtheit ungemein sympathisch, besonders der innige Ausdruck im „Glauben" und die verhaltene Kraft in dem „Mut" sind anziehend. Die „Caritas" erinnert in ihrer Schlichtheit und Größe an Millets Schöpfungen (Abb. 65). Dubois war einer der wenigen Bildhauer, die auch dem farblosen Stein Seele einzuhauchen vermögen. Er hat in seiner Jeanne d'Arc die ritterliche Grazie dieses Heldenweibes ebenso überzeugend zum Ausdruck gebracht, wie die mystische Verzückung und demütige Opferbereitschaft des noch jugendlich zarten Bauernmädchens. Er hat der Jungfrau nicht nur körperliche, sondern auch seelische Schönheit verliehen.



Abb. 66. Paul Dubois: Jeanne d'Arc.

Streifte Dubois in seiner Strenge zuweilen ans Trockne und Pedantische, so stand ihm als Korrektiv in der französischen Plastik E. Frémiet (geb. 1824) gegenüber, der kühn und überraschend, oft bizarr in den Motiven, allen seinen Schöpfungen prickelnde Lebendigkeit einzuhauchen wußte. An Nervosität übertrifft er seinen Lehrer Rude und ist Barye ebenbürtig, dessen Kleinbronzen und Tierbilder ihm den Weg gewiesen haben. Barye verdankt er auch wohl seine malerische Auffassung der Tierbildnerei, sein Streben, nicht Idealgestalten zu schaffen, sondern das rein Animalische hervorzuheben. Das Pferd ist sein Lieblingstier. Ganz mit dem Reiter verwachsen stellt er es dar in der Kentaurenfigur von 1863 und in dem Gallier von 1864. Durch solche Studien gewann er die richtige Grundlage für seine Reiterstatuen. Er lief keine Gefahr, den Menschen ungebührlich hervor-

zuheben und das Pferd als eine unvermeidliche und untergeordnete Sitzgelegenheit nebenher zu behandeln. Roß und Reiter sind bei ihm immer als ein lebendiges Ganzes aus einem Gusse gearbeitet. So entstand unter Viollet-le-Ducs mäßigendem und stilisierendem Einflusse die famose Figur des gewappneten Ritters im Ehrenhof des Schlosses zu Pierrefonds (1871). Diese geschlossene Größe hat Frémiet später nicht wieder erreicht. Doch klingt sie nach in

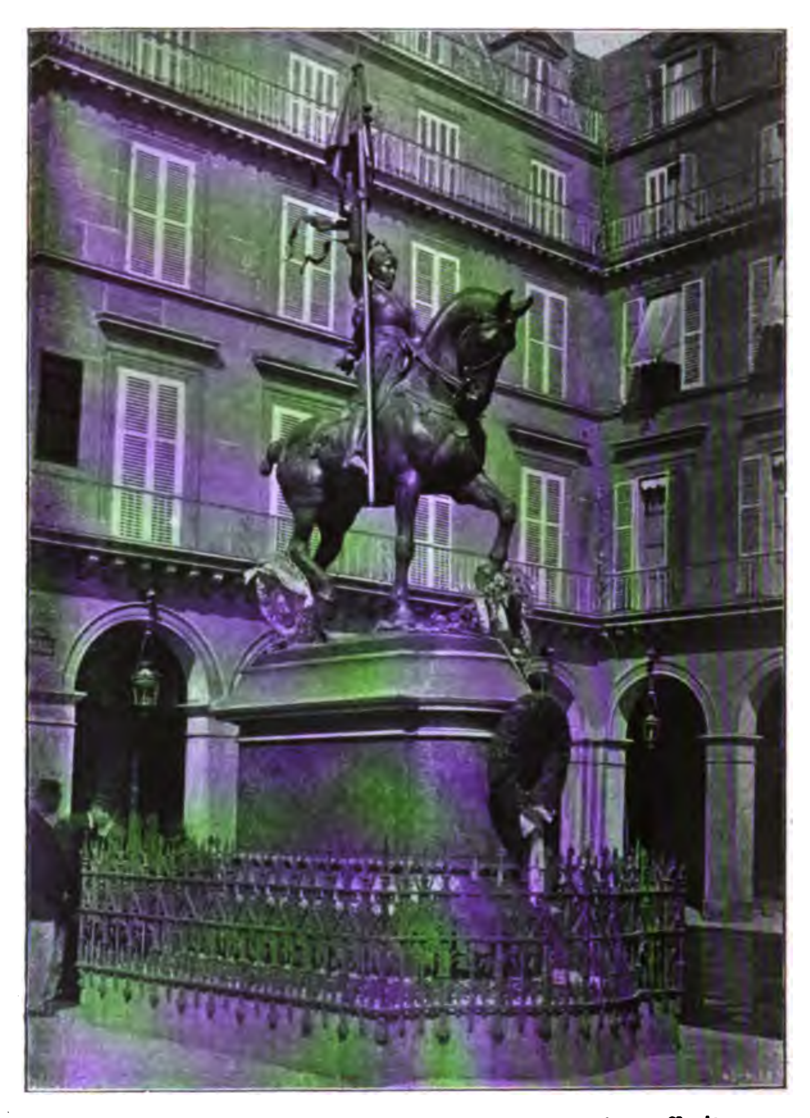


Abb. 67. Frémiet: Denkmal der Jungfrau von Orleans, Paris.

der „Jungfrau von Orléans" auf der Place de Rivoli zu Paris (1880, Abb. 67). In ihrer knappen, festgerundeten Form hat diese flotte Amazone im Eisenpanzer auf dem derben wohlgenährten Gaul etwas Herzerfrischendes und soldatisch Begeisterndes (freie Wiederholung von Frémiet 1893 im Salon ausgestellt). Freilich — dem Bilde entspricht sie nicht, das heute der französische Klerus von der zur Nationalheiligen und Schutzgöttin der Revanche gewor-

denen Jungfrau entwirft. Frémiet gab keine Betschwester, sondern ein kriegerisches Weib, wie das seinem ungestümen Naturell entsprach. Dies Naturell drängte ihn auch zur Wiedergabe der ungebändigten rohen Naturkraft an Menschen wie an Tieren. So entstand 1872 der „Steinzeitmensch" im Jardin des Plantes, 1876 der „Kampf zwischen Jaguar und Gorilla", später der „ein Weib raubende Gorilla" (Paris, Jardin des plantes; Abb. 68) und der „Orang-Utang im Kampfe mit einem Bornesen." Frémiet geht in der letzteren Gruppe allerdings bis an die Schwelle des Panoptikums, wenn er die aus dem Leibe des Untiers hängenden Eingeweide und die am Körper des Mannes herabhängenden Hautlappen noch durch rötliche Tönung hervorhebt. Auf einen solchen etwas groben Effekt läuft auch die berühmte Gruppe des vom Gorilla geraubten Weibes hinaus. Hier die fürchterliche Ungestalt des behaarten Affenmenschen mit seinem aufgedunsenen Hängebauch, mit den viehisch grinsenden Zügen, mit den gemeinen Lippen, der plattgedrückten Nase und den boshaften kleinen Augen. Dort der zum Liebesgenusse einladende glatte Leib des Weibes, das der Unhold mit seinen muskulösen behaarten Armen grausam an sich preßt, während er sich zähnefletschend gegen die Verfolger wendet. Man mag gegen die Zulässigkeit eines solchen Themas als fein organisierter Mensch die größten Bedenken haben, die künstlerische Leistung bleibt doch bewundernswert, die gewaltige Energieentfaltung in diesem kolossalen muskelstrotzenden Körper, die frappante Mischung von Menschenähnlichkeit und gemeinstem tierischen Ausdruck im Kopf wie in der Haltung. Damit kommt jener Zug zu wollüstiger Grausamkeit, dem die französischen Historienmaler so eifrig huldigten, auch in der Plastik durch Frémiet zum Ausdruck. Keiner zuvor hat so raffiniert den scheußlichsten Moment mit Behagen erfaßt und mit solcher Genialität und Brutalität zugleich versinnlicht.



Abb. 68. Frémiet: Gorilla, ein Weib raubend. Paris, Jardin des plantes.

So blutdürstig wie Frémiet sich hier geberdet ist er sonst nicht. Ihm steht ebensogut Schalkheit und Humor zur Verfügung. Wie lustig ist der kleine Faunknabe, der ein paar drollige junge Bären mit seiner Gerte neckt, oder der plumpe Neger, der ein gelenkiges Elefantenküken an den großen Ohrlappen vorwärts zerrt. In alledem ist Frémiet durchaus genrehaft, aber er ist das wenigstens ganz und absolut. Immer versteht er das Momentane in der Bewegung, das Schlagende der Situation zu erfassen, und dabei hat er die vortreffliche Beobachtungsgabe, die solchen Motiven hohen formalen Reiz zu verleihen vermag. Neben Frémiet hat Barye auch einen anderen vortrefflichen Tierbildner beeinflußt, nämlich Auguste Cain (1822—1894), gleichfalls Schüler von Rude, der 1846 mit kleinen Tiergruppen nach Baryes Vorbild begann, dann Raubvögel und später alle großen Tiere des Zoologischen Gartens in Lebensgröße modellierte. Besonders vortrefflich Tiger, etwa im



Abb. 69. Falguière: Der Märtyrer Tarcisius.

Kampfe untereinander oder einen Eber schlagend oder ein Rhinozeros bekämpfend. Er hat 1878 mit Frémiet zusammen auch die vortrefflichen Tiergruppen an den Trocadéro-Kaskaden modelliert und sich schließlich in Genf an einem Reiterdenkmal des Herzogs Karl von Braunschweig versucht (1879).

Frémiet darf als der Großmeister der französischen Plastik im Ausgang des zweiten Kaiserreiches und in dem ersten Jahrzehnt der Republik gelten. Die Ziele, die er der Plastik setzte, entsprachen völlig dem Geschmacke seiner Zeit. In der realistischen Nachbildung des Zufälligen, Momentanen, in der zerrissenen und aufgelösten Form übertrifft er alle Früheren. Je heftiger und je vorübergehender die Bewegung, um so effektvoller und staunenerregender wirkt ihre Wiedergabe. Und in diesem Sinne folgen ihm Falguière und Mercié, beide in Toulouse geboren, beide in Paris als Führer der „südfranzösischen Schule" wirksam. J. A. Falguière (1831—1900) war ein Künstler voll Temperament, ein leicht beweglicher

Geist. Er war ebensowohl Maler als Bildhauer, und im Wetteifer mit der Malerei entwickelte er seine Skulpturen. In den sechziger Jahren ist er noch ganz im Banne der römischen Akademie, deren Preis er 1859 errungen. 1864 hatte er im Salon den ersten Erfolg mit der Bronzefigur des „Siegers im Hahnenkampfe". Ein Knabe, der der jüngste Bruder von Giovanni da Bolognas Merkur sein könnte, trägt im schnellen Lauf seinen siegreichen Hahn davon. Dabei schnalzt er mit den Fingern, trägt in der Rechten die Palme und überdies auch den Hahn, gibt also an vielseitiger Tätigkeit nichts jenem berühmten Sänger nach, der im Felde die Fahnenwacht mit allerlei Nebenbeschäftigungen hält. Die Feinheit, mit der die Muskulatur dargestellt, die Flüchtigkeit, mit der die Bewegung gegeben ist, läßt aber das Gekünstelte des Bildwerks leicht vergessen. Sehr rührend war dann 1868 die Figur des jungen Märtyrers Tarcisius (Luxembourg, Abb. 69). Von Steinwürfen getroffen bricht der Knabe vor unseren Augen zusammen, aber das Abschreckende des Motivs ist gemildert durch die Grazie, durch die dem Quattrocento abgelauschte Behandlung. Etwas von romantischer Empfindelei klingt in den ersten Frauenfiguren nach, die Falguière ausstellt, in der schmachtenden Ophelia (1869), der Omphale u. a. Sie herrscht auch noch in der Statue des heiligen Vincenz von Paula im Pantheon, in der die Gutherzigkeit des edlen Menschen und Kinderfreundes doch recht natürlich sich spiegelt.

Das Pariser Leben reift den Künstler. Die romanische Sinnlichkeit erwacht, der Rasseninstinkt für die Schönheit des nackten Weibes, dem er in Bildern, Reliefs und Figuren freien Lauf läßt. Und Falguières bleibender Ruhm, wenn er solchen haben wird, liegt hierin. Er sucht nicht die Schönheit des klassischen, in Freiheit herangebildeten Körpers, strebt nicht nach einem Normaltypus des schönen Weibes. Er nimmt seine Modelle, wie sie der Zufall ihm bietet, Soubretten und Nähmädchen, echte Pariserinnen. Und er hat den Mut, alle Besonderheiten des Modells wiederzugeben, den durch Schnürung zusammengepreßten Leib, die durch Mangel an körperlicher Uebung unentwickelten Muskeln, die mageren Beine und Arme und die um so stärker entwickelten Hüften und Brüste. So stellt er Eva dar (1880), so die schöne Jägerin Diana (1882 und 1891) oder eine ihrer Nymphen, die im tollen Laufe das Wild verfolgt (1884 und 1888). Bacchantinnen modelliert er, die, in der Trunkenheit auf dem Boden liegend, miteinander raufen (1886) und dann wieder Juno, die mit der Frechheit einer Kokotte den nackten Körper zur Bewunderung darbietet.

Was Falguière in der Wiedergabe des weiblichen Aktes leisten konnte, konzentriert er in der Figur jener nackten Tänzerin, für die eine Modeschönheit, Cléo de Mérode, Modell gestanden haben soll (Abb. 70). Mit einer Art Andacht bewegt sie sich vor uns im Tanze, bemüht, jede sinnliche Reizung, jede sexuelle Versuchung auszuströmen, die von dem schlangenartig bewegten Körper, von den begehrlich vorgereckten Hüften ausgehen kann. Es ist derselbe Trick bei allen diesen Figuren, immer dieses Einziehen des Kreuzes, das starke Vordrängen der Lenden und Gluteen, mag nun Diana, Juno oder Cléo dargestellt sein. Schöpfungen dieser Art, so tief sie der Moralist stellen muß, sind doch, künstlerisch betrachtet, unvergänglich durch die instinktive Sicherheit und die Kühnheit, mit der ihr Meister sich von der Tradition losgerissen hat, um Bewegungsmotive zu erhaschen, die charakteristisch sind für gewisse Frauen unserer Zeit, die noch kein Bildhauer vor ihm beobachtet hatte, ja die nicht einmal durch die Photographie bisher fixiert wurden.

Dafür darf ihm vieles verziehen werden, was er als einer der begehrtesten Denkmalsfabrikanten gesündigt hat. Wohl gibt er einige männliche Einzelfiguren, wie die des Lamartine zu Macon, des Corneille in der Comédie Française, des Kardinals Lavigerie (in Bayonne und in Biskra), des Laroche-Jacquelin zu St. Aubin u. a., die Dank der Energie ihrer Bewegung vorteilhaft vor den sonst üblichen steinernen Sockelbewohnern sich auszeichnen. Aber wenn diese stark bewegten Gestalten in Massen auftreten, wenn ein Haufen von Figuren im Sturmschritt mit flatterndem Gewand und Haaren über den Sockel hinwegstürmt, als ob sie mitten im Lauf plötzlich versteinert oder elektrolytisch mit einem Metallmantel überzogen worden wären, so ist das doch auf die Dauer sehr unerquicklich. So hatte Falguière 1881 auf der Höhe des Arc de Triomphe eine ungeheure Quadriga in Gips aufgebaut, die dort jahrelang vergebens auf die Ausführung in Bronze harrte. So hatte er noch in seinen letzten Jahren (1897) inmitten der diskreten Architektur des Pantheon ein haushohes Gipsmodell der Freiheit errichtet. Ein hageres Riesenweib mit einem klobigen Freiheitsbaume in der Faust stürmt eilfertig über ein niedriges Postament und zerstampft dabei eine alte Dame (die „Ignoranz"). Trotz ihrer Dimensionen wirkte diese „Liberté" kleinlich, weil sie ganz unharmonisch in den Raum sich eindrängte. Ihr grober Realismus, ihre unfeine Behandlung trat in dieser noblen klassizistischen Umgebung grell hervor. Vor allem — man spürte, daß sie nach kleinem Modell unendlich vergrößert war. In großem Maßstabe zu empfinden, war eben Falguière nicht gegeben. Es war der Fehler der Zeitgenossen, diesen Momentbildhauer für einen Monumentalbildhauer genommen zu haben.



Abb. 70. Falguière: Die Tänzerin.

Und doch ist Falguière nicht durch Zufall einer der populärsten Künstler in Frankreich geworden. Das genußsüchtige, sensationslüsterne, raffiniert mondaine Paris spiegelt sich in seinen Werken und klingt wieder in der ganzen „Schule von Toulouse". An seine brutale Ehrlichkeit reicht aber keiner heran. Schon Antonin Mercié (geb. 1845) ist neben seinem Lehrer Falguière zahm und geziert. Seine donatelleske David-Figur im Luxembourg entstand noch auf unmittelbare Florentiner Anregungen hin, aber in selbständiger Naturbeobachtung (1872). An der berühmten Gruppe im Mittelhof des Pariser Stadthauses „Gloria victis (Viktoria trägt den gefallenen Helden empor)". ist die Leichtigkeit der Bewegung, die Feinheit der Silhouette, die Bronzetechnik vor allem höchst verführerisch. Vortrefflich ist auch seine Gruppe „Quand même", im Tuileriengarten, die wiederum dem Revanchegedanken dient (Abb. 71). Aber ist dieses scharmante Mädel, dem die kokette Elsässer Tracht so vorzüglich steht, wirklich der Typus jener biderben Elsaß-Lothringer, die man in Paris wegen ihrer bäuerischen Allüren so zu hänseln pflegt? Wäre dieser Tafelaufsatz nicht viel hübscher, wenn er in buntem Porzellan auf einem chauvinistischen Konsoltischchen vor einem Rokokospiegel stände, statt in Stein vor dem Louvre? Mercié ist eben zu raffiniert in der Technik, als daß seine Werke monumental wirken könnten. Auch die Figur der „Erinnerung" vom Grabe Charles Ferrys (Thann i. Elsaß), wovon sich eine Marmorwiederholung von 1885 im Luxembourg-Museum befindet, ist hinreißend in der weichen, skizzenhaften Behandlung des Marmors. Was er berührt, erfüllt er mit Anmut, mit leichter rhythmischer Bewegung, selbst seine Büsten zeigen das. Und vielen wird ja diese schöne Außenseite seines Schaffens genügen, dieser Schick mit einem starken Zusatz von bewußter Sinnlichkeit, wie er aller französischen Salonkunst anhaftet.



Abb. 71. Mercié: Quand même.
Paris, Tuilerien.

Ganz besonders den Werken von Louis Ernest Barrias (1841—1905), dessen „Spinnerin von Megara" (1870) voller Liebenswürdigkeit, dessen „Schwur des Spartacus" im Tuilerien-Garten (1872) von echt französischem Elan, dessen „Begräbnis" Abels durch Adam und Eva (1878) von einer für so primitive Zeiten ganz ungewöhnlichen Rührseligkeit und Eleganz ist. Barrias hat auch die reizende Figur des jungen Mozart geschaffen, die zwar von Mozarts musikalischer Bedeutung nicht das Entfernteste andeutet, die aber das Rokoko-Porzellan-Figürchen eines kleinen Geigenspielers in allerliebster Bewegung vorführt (Abb. 72). Was alle diese Bildhauer auszeichnet, ist die flotte Behandlung, die Grazie und der Esprit, der die Plastik beim ersten Anblick niemals langweilig erscheinen läßt. Was uns abstößt, ist die Oberflächlichkeit der Empfindung, die Leichtfertigkeit, mit der das Motiv und das Material gemißbraucht werden. Das empfinden wir vor dem „Cupido" (1883) und der „Galathea" (1885) von L. H. Marqueste, dem „Hippomenes" (1886) von J. A. Injalbert (geb. 1845), dem „jungen Aristoteles" des Charles Degeorge (1847—1899), der „Jugend" (1885) von J. A. Carlès und der „Sirene" (1890) des rokokomäßig zierlichen Denys Puech ebenso wie vor dem Merkur (1878) von Idrac (1849—1885) oder vor dessen schlangenzähmender Salammbô (1882). Sie alle sind posthume Rokokomeister.



Abb. 72. Barrias: Mozart.

Neben jener Schule von Toulouse wirkt auch die vlämische Schule von Valenciennes fort, deren Großmeister J. B. Carpeaux war und der auch G. A. D. Crauk (geb. 1827), E. Hiolle (1833—1887) und André Laoust (geb. 1843) zugezählt werden. Eine Sonderstellung nimmt X. J. Ch. Cordier ein (geb. 1827), ein Schüler von Rude. Er fand nach größeren Reisen in Afrika und Asien seine besondere Aufgabe in der Darstellung von Rasseköpfen, die er zur Erhöhung der Realität aus farbigen Steinen zusammensetzte. Wie die Orientmaler aus dem Süden koloristisch gekräftigt heimkehrten, so kommt dort auch dieser Orientbildhauer zu dem Entschluß, seine Büsten polychrom zu be-

handeln. Damit war Cordier Vorläufer dieses heute weiter gebildeten Verfahrens. Er irrte freilich darin, daß er volle Täuschung durch seine farbigen Steine und getönten Bronzen zu erzwingen hoffte, und doch nur kräftigen Realismus und etwas barbarische Buntheit erzielte. So gelangte er nicht zur richtigen Lösung des Problems troß großer technischer Geschicklichkeit.

Mochten Frémiet und Falguière sich als vollkommene Realisten frei von aller Tradition fühlen, wir heute empfinden doch, wie innig sie mit der Vergangenheit, mit Antike, Quattrocento und Rokoko verknüpft sind. Selbst Falguière dachte, während er seine Cléo de Mérode modellierte, heimlich an die Plastik des XVIII. Jahrhunderts. In das einfachste Motiv drängt sich ein wenig von jener verschnörkelten Grazie des Rokoko oder jener müden Zartheit der Louis XVI.-Kunst, von der auch die zeitgenössische Baukunst erfüllt war und von der nur wenige Maler, wie Millet und Courbet, damals sich frei hielten. Am deutlichsten tritt dieser Zusammenhang hervor in der Wahl des Stoffes. Die nackte Figur war naturgemäß das Lieblingsthema der Bildhauer, aber die Mehrzahl wagt dieselbe noch immer nur unter antikem Namen zu geben. Darum wimmelt es in dieser Zeit des „Realismus" in den Sälen der Plastik von mythologischen und allegorischen Damen.

Umsomehr erregt Jules Dalou (1838—1902) Aufsehen. Er hatte 1852 auf der Akademie unter Duret gearbeitet, war aber viel stärker von Carpeaux beeinflußt, dessen malerische Manier er nun auf das alltägliche Leben übertragen will. Darum wählt er seine Vorbilder nicht unter den antiken oder geschichtlichen Helden, sondern aus dem Kleinbürgerstande. Aber auch seine Armeleuteplastik ist noch voller Schick. Sie hatte immer noch etwas Louis XV.-Grazie, die unausrottbar schien. Mochte das Sujet noch so modern sein, die Behandlung war altmeisterlich. Das zeigt die Terrakottafigur einer französischen Bäuerin (1873) und die Frau, die ihr Kind nährt (1877). Der grobe faltenlose Rock, oder ein zerlumptes Kleid an Stelle des traditionellen, antiken Mantels macht noch nicht den echten Realismus, es gibt auch in der Plastik Salonbauern. Dalou wagte noch nicht die Schönheit der Mache der Wahrheit zu opfern. Sein berühmtes Relief in der Kammer der Deputierten, das Mirabeaus Rede gegen Dreux-Brézé darstellt (1883, Abb. 60), ist ein veritables „Historienbild" in Bronze übersetzt. Es zeigt in den schönen Bewegungen der Figuren, in der sauberen Durchbildung und der wohl abgewogenen Komposition, wie tief Dalou noch in der alten historischen Kunst und ihrer phrasenhaften Schönheit steckt. Das Gleiche gilt von den Sockelreliefs, die Dalou am Standbild der Republik auf der Place de la Republique anbrachte (1883). Dabei fehlt ihm, wie den meisten „realistischen Bildhauern", das Empfinden für die geschlossene Wirkung. Rude hatte in seiner Marseillaise durch die stürmische Bewegung der mächtigen Gestalten den Beschauer hingerissen, Carpeaux hatte ihn in seiner Tanzgruppe an Beweglichkeit noch überboten. Aber beiden diente doch die Mauerfläche als fester Hintergrund. Dalou in seinem Delacroix-Denkmal im Luxembourg-Garten will Carpeaux übertrumpfen und läßt allegorische Gestalten einen Hexentanz um den Sockel aufführen, worüber Delacroix offenbar die Bronzenase rümpft. Er hätte sich wohl noch viel stärker entrüstet, wenn ihm Dalous überladene Bronzegruppe „Silen" im Luxembourggarten, seine mit Guirlanden und Putten überhäufte Sèvre-Vase oder sein phrasenhaftes Hauptwerk zu Augen gekommen wäre, jener große „Triumph der Republik" auf der Place de la Nation (Abb. 73). Man hat Dalou als den Apostel einer neuen Zeit, als einen Bahnbrecher hin-

gestellt. Aber er war nur als Politiker ein Revolutionär. Als Nationalgardist hatte er 1870 unter den Waffen gestanden, die er schließlich gegen das Vaterland wandte und darum seine Begeisterung für die Kommune mit einem achtjährigen Exil in England büßen mußte (1871—1879). Als Künstler war er nicht realistischer als Frémiet oder Falguière. Auch er suchte die Wahrheit in der greifbaren Realität der Form, in dem Gipsabguß nach der Natur, wie das am schroffsten an seinen Porträtbüsten von Rochefort, Vacquerie und Theuriet hervortrat, aber auch an dem Denkmal Alphands in der Avenue des Bois-de-Boulogne. Es blieb Rodin und Bartholomé vorbehalten, die französische Plastik zu neuen Zielen zu führen.



Abb. 73. Dalou: Der Triumph der Republik. Paris, Place de la Nation.



Abb. 74. Jos. Poelaert: Justizpalast in Brüssel.

9. Belgische Kunst seit 1848.

Die nationalen Regungen, die schon seit den dreißiger Jahren der belgischen Malerei Eigenart und weithin Beachtung gesichert hatten, gingen an der Baukunst zunächst spurlos vorüber. Sie blieb französisch. Nur hier und da erinnerte eine derbere Einzelbildung an vlämische Art. Seit Generationen hatten die belgischen Baumeister in Paris gelernt, mancher war ganz Pariser geworden. Als Gegengabe hatte die Seinestadt ihre Stilformen und ihre Architekten nach Brüssel, Gent und Antwerpen geliefert. Von Paris kam der Erbauer des dortigen Odeontheaters de Wailly (1729—1798) nach Brüssel und mit ihm sein vlämischer Genosse, der ältere Payen (Ant. Marie-Joseph, 1749—1798). Letzterer baut im Verein mit Montoyer für den Herzog Albert von Sachsen-Teschen und für dessen Gattin, die Statthalterin der Niederlande, in unmittelbarer Anlehnung an Blondelsche Entwürfe um 1782—1784 das Laekener Schloß in einfachen, vornehmen Zopfformen. Von Paris kam auch Barnabé Guimard, der im Ausgang des 18. Jahrhunderts den vornehmsten Teil des alten Brüssel um den Koudenberg her nach pariser Muster großzügig ausgestaltete und mit Bauten im Louis XVI.-Stile besetzte. Er errichtete 1778—1783 den Palast der Generalstaaten von Brabant (jetzt Palais de la Nation). Er schuf auch im Bunde mit Payen d. j. und später mit Montoyer die durch ihre Lage imponierende Zopfkirche St. Jacques-sur-Caudenberg mit ihrem etwas gespreizten korinthischen Portikus (1776—1785, Abb. 75), der später durch ein Fresko im Giebel verunstaltet wurde (1852).

Diese Zopfkünstler herrschten in Brüssel noch bis in den Ausgang des XVIII. Jahrhunderts. Erst im Beginn des neunzehnten wird durch die Percierschüler, durch Tielman-



Abb. 75. B. Guimard: St. Jacques-sur-Caudenberg. Brüssel.

François Suys d. ä. (1783—1861) und Louis Roelandt (1786—1864), der Empirestil eingeführt (Abb. 76), den auch der Pariser Architekt Daresme beim Bau des Theaters de la Monnaie in Brüssel anwandte (1817, 1856 restauriert). T. Suys zwingt seinen Bauten die strenge antike Ordnung auf. Mittelrotunde und Flügelbauten des Gewächshauses im botanischen Garten zu Brüssel werden ohne Rücksicht auf die Eisenkonstruktion mit ionischen Säulen dekoriert (1826), das Erdgeschoß des Schlosses von Mariemont mit dorischem Portikus. Was T. F. Suys für Brüssel, das leistete L. J. A. Roelandt für Gent, das damals noch ernstlich für die Kunstpflege in Betracht kam, obwohl es nur mühsam seine Stellung als gewerbreichste Stadt Belgiens aufrecht hielt. Hier hatte J. B. Pisson (1763—1818) im Zopfstil gewirkt. Nun trat an seine Stelle Roelandt, der als Schüler von Percier und Fontaine jene Empirebauten schuf, die den Charakter gewisser Stadtteile bis vor wenigen Jahren bestimmten und zum Teil heute noch beherrschen, was besonders von einer Reihe vornehmer Patrizierhäuser gilt. Auch die Universität zu Gent errichtete Roelandt neuklassizistisch (1819 bis 1826), natürlich mit korinthischer Säulenfassade, einem ganz interessanten Lichthof und einer Aula, die an den Pantheonkuppelraum anklingen soll. In den dreißiger Jahren baut er auch Theater und Justizpalast antikisierend.

Auffallend ist die geringe Teilnahme der belgischen Architekten an der romantischen Bewegung. Inmitten der schönsten mittelalterlichen Bauten huldigte man unentwegt dem Klassizismus, weil er die herrschende Pariser Mode war. So errichtet Tielman Suys d. ä. noch 1849 die St. Josephskirche zu Brüssel klassizierend. Erst Joseph Dumont (1811—1859), der Erbauer der Bonifaziuskirche zu Ixelles, brachte die Gotik zur Geltung, die er auch im Profanbau in Gestalt der Spätgotik nach englischen Mustern einbürgert.

Das kräftige Aufblühen Frankreichs seit der Julirevolution und mehr noch unter dem neuen Kaiserreich mit seinem Übergang zur italienischen und französischen Renaissance macht sich natürlich auch in Belgien geltend. Zwar hielt M. A. Payen d. j. (1801—1877), der Neffe des älteren Payen und Nachfolger von T. Suys d. ä. an der Akademie, bei seinen Bahnhofsbauten zu Brüssel, Löwen und Gent noch am klassischen Schema fest. Legte er doch dem Mitteltrakt des Brüsseler Südbahnhofes recht sinnig eine freie Replik des Konstantinbogens vor. Aber gegen diese reaktionären Neigungen der Staatsarchitekten macht sich eine starke liberale Gegenströmung geltend bei den gewaltigen Unternehmungen der Stadtverwaltung. Ebenso kühn und rücksichtslos, wie Baron Haußmann quer durch die alten Stadtteile von Paris mit seinem Lineal die neuen Boulevards zog, so ging auch in Brüssel der Bürgermeister Anspach vor. Die winklige altertümliche Stadt wurde mit einem Kranz prächtiger

breiter Straßen umzogen. Viel wilde Spekulationsbauten wuchsen an diesen neuen Boulevards empor, aber man suchte dem zu steuern durch ein Preisausschreiben, das hohe Prämien für künstlerisch bedeutende Fassaden den Bauherren zusicherte (Preisverteilung 1875). Zwei Parteien lagen damals im Kampfe. Einerseits die Vertreter der Pariser Kunst, besonders des Neo-Grec mit Anklängen an Louis XVI., andererseits die Freunde der alten heimischen Baustile, besonders der vlämischen Renaissance. Die Stammesgegensätze zwischen dem französisch-wallonischen Süden und den vlämisch-germanischen Nordprovinzen treten damit auch in der Baukunst in Erscheinung. Auf Seiten der Französlinge stand die machtvollste Persönlichkeit dieser Epoche, der Brüsseler Stadtarchitekt Joseph Poelaert (1816—1879). Die monotonen Repräsentationsfassaden, die er 1850 am Kongreßplatze neben der dorischen Kongreßsäule (1850—1859) errichtete, bezeichnen noch seinen ersten, ganz akademischen Stil, in dem sich italienische Renaissance mit Louis XIV. und Louis XVI. begegnet. Dagegen zeigt die Kommunalschule in Schaerbeck schon ein herbes Neo-Grec, das er am Hauptwerk seines Lebens, am Justizpalast zu Brüssel, durch Aufnahme römischer und assyro-babylonischer Motive zu einem neuen monumentalen „Style Poelaert" fortzubilden suchte (Abb. 74).

Dem großen Eindruck dieses 1866—1883 errichteten Baues wird sich wohl niemand entziehen können. Schon die wunderbare Lage am Bergeshang, mit dem Blick über Stadt und Landschaft, die ungeheueren Abmessungen des Werkes, das etwa eine Fläche von 170 zu 180 m beansprucht, das Aufragen der Baumassen auf großartigen Substruktionen, die Abmessungen der einzelnen Quader, die enormen Profilierungen, die reiche Gliederung und die damit erzielten kräftigen Gegensätze von Licht und Schatten imponieren auch dem Laien. Im Inneren ist z. B. die große Salle des pas perdus mit ihrer Kuppelhöhe von 97 m höchst eindrucksvoll, obwohl man bei dem Fehlen eines Maßstabes ihre wirkliche Größe nicht empfindet. Mehr noch erfreuen einzelne Sitzungszimmer durch gute Verhältnisse und gediegene Pracht. In wirkungsvollem Gegensatz zu den großen Abmessungen der Bauteile steht wieder die Feinheit vieler Details. Das Treppenhaus der Vorhalle mit seinen eleganten Säulen und Marmorstatuen, mit dem zart reliefierten und elegant gezeichneten Ornament der Flächen ist sehr bestechend (Abb. 77). Weniger erfreulich ist die Willkür, mit der die Formen oft ohne organischen Zusammenhang aufeinander geschachtelt und der Massenwirkung zuliebe vervielfacht sind, Giebel über Giebel, Architrav über Architrav gesetzt ist. Vielleicht liegt es an dieser Einförmigkeit des Formenschatzes, daß die Gesamtwirkung nicht dem Massenaufgebot von Raum und Material entspricht. Es fehlt an der

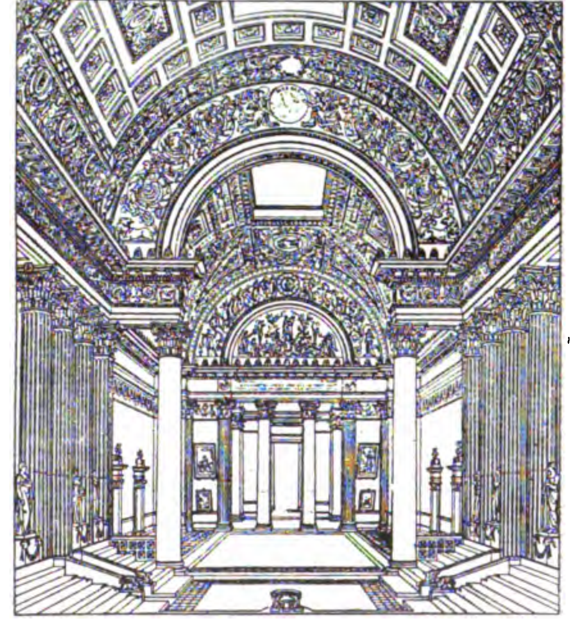


Abb. 76. Tielman Suys: Entwurf für die Kunstakademie zu Gent.

nötigen Konzentration, an jener Beschränkung, die den Meister macht. Dieser größte Monumentalbau des Kontinentes, der an Flächenraum auch die Peterskirche in Rom übertrifft, hinterläßt doch nicht jenen hoheitsvollen Totaleindruck, wie ihn etwa Michelangelos Peterskuppel von der Rückseite her oder im Inneren vor dem Tabernakel gesehen erzielt. Auch beherrscht die Kuppel den in riesigen Absätzen aufsteigenden Mittelbau nicht zur Genüge, trotz ihrer Größe. Endlich wird mancher den Mangel an eigentlich schöpferischem Geiste



Abb. 77. Jos. Poelaert: Treppe der Vorhalle im Justizpalast zu Brüssel.

in diesem umfangreichen Repetitorium der antiken Formenlehre peinlich empfinden. Ist es nicht beschämend für uns moderne Menschen, daß an diesem Fünfzigmillionenbau jede Einzelheit den Griechen und Römern, manches auch den Ägyptern, Persern und Assyrern nachempfunden ist, daß aber die Sprache unserer Zeit in diesem Steingebirge nirgends wiederklingt? Das sind Mißtöne, die sich in das Staunen und die Bewunderung mischen, die man dem genialen Poelaert schuldig ist. Denn genial war er, auch wenn man zugeben muß, daß sein Wollen größer war, als sein Können, daß der Entwurf besser ist, als die Durchführung.

Das Neo-Grec findet auch sonst vielfache Anwendung, so durch Vanderheggen beim Bau der Markthalle im Quartier Léopold, wo es nicht sehr glücklich mit der Eisenkonstruktion zusammengeht.

An Geschäfts- und Wohnhäusern kommt indessen die französische Renaissance in ihren verschiedenen Phasen bis auf das Louis XVI. herab in Aufnahme. So durch J. P. Cluysenaer (1811—1880), dem Brüssel eine Reihe von Nutzbauten verdankt, an der Passage St. Hubert (1847), die zu den ältesten Anlagen dieser Art zählt und an einem Haus in der rue royale. Ebenso an der von Léon Suys d. j. (1824—1887) erbauten Zentralmarkthalle (1874), die sich an das von Baltard geschaffene Vorbild anlehnt. In seiner Brüsseler Börse (1868—1875) sucht Suys d. j. im Wetteifer mit Garnier alle Pracht der Spätrenaissance bis zu protziger Überladung zu entfalten (Abb. 78). Alle Mittel werden auf die Fassaden verwandt, während die Raumanordnung und Beleuchtung des Inneren vernachlässigt wird. Glücklicher ist Alphonse



Abb. 78. Léon Suys: Börse. Brüssel.

Balat (1818—1895), der im Dienste des Königs den Innenausbau des **Palais royal** zu Brüssel leitete, wobei er sich einfach an das bewährte Vorbild von Versailles halten konnte. Er errichtete auch die Gewächshäuser und den Wintergarten in den durch ihre Blumenpracht berühmten königlichen Gärten zu Laeken (1870), ferner das **Palais des beaux-arts** in Brüssel (1880). Die Fassade dieses Museums kommt trotz der aufdringlichen korinthischen Säulen und trotz des gewaltigen, verkröpften Hauptgesimses im Straßenbild nicht recht zur Wirkung. Die Innenräume sind um einen etwas dunkelen zweigeschossigen Lichthof gruppiert, mit einer Arkade von gekuppelten ionischen Säulen im Oberstock. Die Residenz des Prinzen Albert (**Hôtel du Marquis d'Assche**) führte Balat in derben Spätrenaissanceformen aus. Weit bescheidener und angenehmer wirkt das im Louis XVI. Stile gehaltene Palais des Grafen von Flandern in Brüssel, errichtet von dem begabten Gustave Saintenoy (1832—1892).

Gegen diese Pariser Imitationskunst macht sich in den siebziger Jahren entschiedene Opposition geltend. Aber da man nicht stark genug ist, um Eigenes und völlig Neues zu schaffen, so hält man sich, wie überall, vorläufig an „der Väter Werke". **H. J. Fr. Beyaert** (1823—1894) aus Courtrai hatte ja die Brüsseler Nationalbank noch im Louis XIV. Stile errichtet (1859—1864, Abb. 79). Aber in der Fassade des Hauses am Boulevard du Nord „Den Kater en de Kat" (Belgische Bank), das 1875 in der städtischen Konkurrenz den ersten Preis erhielt, folgte er den heimischen Bauformen etwa im Stile des Vredeman de Vries (Abb. 80). Bei dieser Konkurrenz fiel auch der zweite und dritte Preis an einen Vertreter der vlämischen Renaissance, an **Janlet**, der 1878 auf der Pariser Weltausstellung durch seine „belgische Fassade" viel Aufsehen gemacht hatte und in seiner eleganten Fontaine d'Anspach auf der Place Brouckère sich ein bleibendes Denkmal schuf (1897). Diese Begeisterung für vlämische Renaissance in ihren verschiedenen Abarten hing zunächst mit dem Er-

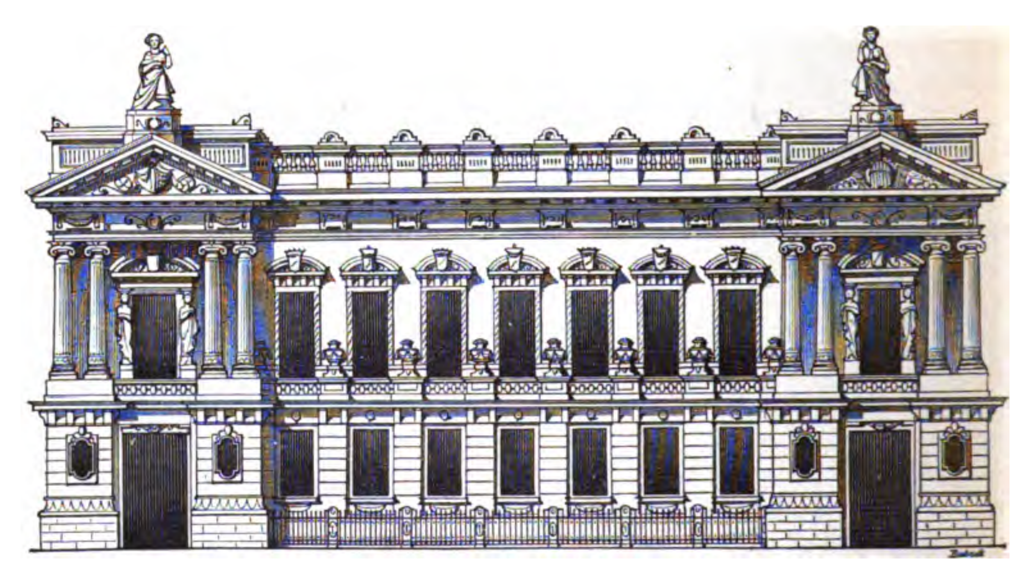


Abb. 79. H. J. Beyaert: Nationalbank. Brüssel.

starken des vlämischen Geistes im alten Flandern zusammen. Aber sie war auch baukünstlerisch wohl begründet. Sie kam dem zunehmenden Schmuckbedürfnis ebensosehr entgegen, wie der vlämischen Freude an derben Formen. Sie paßte mit ihren hohen Giebeln so vortrefflich zu den schmalen Fassaden der belgischen Einfamilienhäuser, daß sie in Brüssel wenigstens einen schnellen Siegeslauf antrat. Janlet und Janssens wandten sie mit Vorliebe an, selbst Poelaert ging zuletzt dazu über.

Aber ihr bester Vertreter blieb doch Beyaert. In Antwerpen baut er die hübsche Nationalbank (1875—1880). Geschickt ist hier auf dem dreieckigen Platze der Grundriß gelöst, sehr wirksam in der Silhouette der Aufbau durch die Anordnung der Türmchen und Dächer, freundlich die Farbe des mattroten Backsteins in Verbindung mit Haustein an der Hoffassade. Im gleichen Stile führt er auch den Bahnhof zu Tournai durch. Beyaert fast ebenbürtig ist **J. J. van Ysendyck** (1836—1901) aus Uccle bei Brüssel, der in Paris unter Lesueur und Viollet-le-Duc studierte. Dem letzteren verdankt er es wohl, wenn er

bei der Wiederherstellung alter Baudenkmale in Tournai und Ypern korrekter und geschmackvoller als seine Vorgänger verfuhr. Auch die fast dem Untergang nahe spätgotische Kirche Notre-Dame-des-Victoires (oder N.-D.-du-Sablon) zu Brüssel stellte er unter Mitwirkung von Schoy ganz vortrefflich wieder her. Als Provinzialarchitekt von Brabant war van Ysendyck mit Aufträgen für den Bau von Schlössern, Kirchen und Wohnhäusern überhäuft. So errichtete er 1877 die Markthalle von St. Josse-ten-Noode zu Brüssel, dann in Anderlecht-Cureghem ein hübsches Stadthaus im vlämischen Renaissancestil, Backstein mit Hausteingliederungen, und in gleicher Art ein zweites Stadthaus in Schaerbeck (1887), endlich in Antwerpen den Südbahnhof. Bei Viollet-le-Duc arbeitete auch E. Hendrickx (1844—1892), der als Professor der Université libre zu Brüssel den Neubau derselben ausführt (1884—1891). Er betont das Konstruktive, sowohl in der Verbindung von Eisen und Stein als auch in der Behandlung der Holzdecken.



Abb. 80. H. J. Beyaert: „Den Kater en de Kat" (Belgische Bank) in Brüssel.

Der Einfluß von Viollet-le-Duc in Belgien ist überhaupt außerordentlich stark. Ihm verdanken wir das Heranwachsen einer verständigen, dem rein Ornamentalen abgewandten belgischen Architekten-Schule, aber andererseits auch das feinere Empfinden für die mittelalterliche Kunst und das Restaurieren alter Bauten. Die glückliche Wiederherstellung des Brüsseler Marktplatzes mit seinem stolzen Rathaus, mit der Maison du Roi und den stattlichen Zunfthäusern ist zum guten Teile das Werk von Victor Jamaer (1825—1902), der auch die Innenausstattung des Chores von Notre-Dame-de la Chapelle leitet. Louis de Curte (1817—1891) hatte unter Viollet-le-Duc die Kathedrale zu Beauvais restauriert, dann in Brüssel Ste. Gudule, in Gent St. Bavo, und war auch bei seinen Neubauten der Gotik treu geblieben. So hat er in Laeken 1880 das Monument für König Leopold I. in Gestalt einer gotischen Halle mit aufgesetztem Turmhelm errichtet. Nur sein Brüsseler Postgebäude zeigt Renaissanceformen (1885—1892). Dafür hat Beyaert, der Führer der vlämischen Renaissance, gelegentlich sich als Gotiker betätigt, so bei der Wiederherstellung der Porte de Hal zu Brüssel und bei der Errichtung des weitläufigen gotischen „Château de Faulx" (Provinz Namur, 1868). In Faulz-les-Tombes erbaut er sogar eine einfache romanische Kirche in Bruchsteinmauerwerk mit Hausteingliederungen und mit einem sehr hübsch entwickelten Frontturm. Auch sein Nebenbuhler Poelaert hinterließ ein paar gotische Kirchen, wie die unvollendete Gedächtniskirche zu Laeken und die Katharinenkirche zu Brüssel. Vortreffliche Kenner der Gotik waren dann Eugène Carpentier (1819—1886), der zurückgezogen in Beloeil lebte, ferner Constant Almain de Hase (1840—1891) und Charles Licot

(1843—1903), der die Cisterzienserabtei von Villers gut restauriert hat. Mehr theoretische Verdienste erwarb sich Valère Dumortier († 1903), der Erbauer des Justizgebäudes zu Nivelles, vor allem aber Begründer des belgischen Architektenvereins und der trefflichen Zeitschrift Emulation. Ebenso Schoy, der eine Reihe baugeschichtlicher Publikationen herausgab.

Wie Brüssel durch Bürgermeister Anspachs kühnen Eingriff in das Stadtbild, so gewann Antwerpen durch die Niederlegung der Festungswerke plötzlich Freiheit, Luft und Licht. Aber dem ungeheuren Aufschwung der Stadt entsprach nicht ganz die architektonische Entwicklung. An den neuen Boulevards zeigt die Mehrzahl der Bürgerhäuser dank einer ungeschickten Baupolizeiordnung recht geistlose Louis XVI.-Fassaden, die allmählich von ebenso trockenen vlämischen Renaissance-Fronten abgelöst werden. Die öffentlichen Gebäude lassen fast durchgängig den Einfluß der Pariser École des beaux-arts erkennen. Dieser Richtung gehört Louis Baeckelmans an, der bei der Konkurrenz um den Brüsseler Justizpalast zwar den ersten Preis, aber nicht die Ausführung erhielt, und danach 1871—1877 in Antwerpen das Gerichtsgebäude in schwerfälligen französischen Barockformen mit übermäßig lastendem Dachbau ausführte. Die Gotik vertrat in Antwerpen Joseph Louis Schadde (1818—1894), der in Anlehnung an den 1858 niedergebrannten Bau des Dominicus van Waghemakere die Antwerpener Börse spätgotisch, aber mit weitgespanntem, eisernen Dachstuhl errichtet (1868 bis 1872). Schadde durfte 1877 auch den Hauptbahnhof zu Brügge gotisch stilisieren, mußte dann aber wegen unzulänglicher konstruktiver und künstlerischer Befähigung sein Amt niederlegen, worauf Beyaert und Seulen das Werk, leider auch gotisch, vollendeten (1886).

Die vlämische Renaissance vertritt in Antwerpen M. Dens, der Architekt der Nederlandschen Schouwburg (National-Theater, 1869—1872). Er baut 1880—1884 das große Athénée Royal am Gemeenteplaats, mit seiner etwas unruhigen Silhouette. Felix Charles Pauwels (1820—1877), der Bauleiter der Antwerpener Festungswerke, hatte anfangs die Festungstore gotisch detailliert, ging aber später auch zu der wirkungsvolleren Renaissance über. Besondere Verdienste erwarb er sich noch durch die Mitbegründung der Société Centrale d'Architecture. Als der eigentliche Bahnbrecher der nationalen Bauweise in Antwerpen wurde früher J. J. Winders (geb. 1849) in Deutschland viel gerühmt, obwohl Beyaert darauf besseren Anspruch gehabt hätte. Als Winders Meisterstück wird sein Antwerpener Wohnhaus in der rue du Péage zitiert, an dem er sechs Jahre gebaut haben soll. Man merkt der Fassade diese lange Bauzeit und die gelehrte Vorbereitung an, denn sie stellt sich als eine ganz fesselnde, aber etwas überreiche Sammlung vlämischer Renaissancemotive dar. 1877 erhielt Winders den ersten Preis im Wettbewerb um das Museum zu Antwerpen und führte es 1879—1890 gemeinsam mit van Dyck aus. Dabei ging er von der nationalen Kunstweise ab und zu einer etwas phrasenhaften hellenistischen Renaissance über. Nahebei auf dem Marnixplaats stellte Winders 1883 ein wildzerklüftetes, toll komponiertes Monument auf zur Erinnerung an die Befreiung Antwerpens vom Scheldezoll (1863), das als eine böse Ausschreitung des malerisch-barocken Realismus gelten darf.

Unter den jüngeren Antwerpener Architekten seien Bilmeyer und van Riel (1846 bis 1898) erwähnt, deren Kirchen, wie die Basilika zum heiligen Herzen Jesu (Hochgotisch) in Berchem-les-Anvers und die Jesuitenkirche Nôtre-Dame-de-Grâces in der Avenue des Arts sich durch Einfachheit, gute Behandlung des Materials und der Formen auszeichnen. Die Gebrüder L. und H. Blomme bauten in Antwerpen das Knabenwaisenhaus (1889) und die

frühgotische St. Willibrordkirche (1885—1891). Auch in den übrigen belgischen Städten, in Gent (Architekt A. Pauli, 1820—1895), in Lüttich, Löwen, Verviers wird eine rege Bautätigkeit entfaltet, die aber nur selten zu künstlerisch selbständigen Schöpfungen führt.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts tritt ein völliger Richtungswechsel in der belgischen Architektur ein. Die historischen Stilformen werden aufgegeben, Horta und van de Velde werden Führer zu neuer Kunst und befreien ihre Nation von der über ein Jahrhundert währenden Vorherrschaft Frankreichs. —

Auch die belgische Malerei war ja unter dieser Vorherrschaft herangewachsen. David hatte Navez erzogen, Delacroix und Delaroche hatten de Biefve, de Keyser und Gallait belehrt. In Brüssel wollte man freilich von diesen Pariser Schutzheiligen nichts wissen. Weil Delaroche nur internationale Größen verherrlicht hatte, Wappers aber vlämisch=nationale, weil Gallait Rubens mehr zu verdanken glaubte, als seinem wahren Vorbild Delacroix — so fühlte man sich berechtigt, von einer Wiedergeburt der vlämischen Kunst, von nationaler Renaissance zu sprechen, als deren Gipfelpunkt natürlich die „Geschichtsmalerei" galt. In ihr sah man den reinsten Ausdruck des Volksgeistes, der an der ruhmreichen Vergangenheit Flanderns sich zu berauschen liebte. Sie erfüllte auch alle Forderungen, die der damalige Realismus an die Natürlichkeit und Echtheit der Menschen und Kostüme stellte. Wir haben uns heute so sehr daran gewöhnt, auf diese Historienmalerei herab zu sehen, daß wir ihre Hauptvertreter einigermaßen unterschätzen. Wappers und Gallait malten und komponierten doch besser, als man gewöhnlich zugibt. Des letzteren „Ehrung von Egmont und Horn" mit ihrer unheimlichen Stimmung in Weiß, Schwarz und Blutrot bleibt eine große Leistung, die von der jüngeren Generation nicht erreicht wurde. Dafür suchte man durch „historische Echtheit", durch fleißige Spezialstudien die Vorgänger zu übertrumpfen. Schon F. de Vigne (1806—1862) hatte auf weiten Reisen Skizzen zur mittelalterlichen Kostümkunde gesammelt und sie in zahllosen Radierungen und einigen Ölgemälden publiziert. Ihm eifert Joseph Stallaert (1825—1903) nach in seinem „Tod der Dido" und seiner „Polyxena". Leider lassen uns diese Meister von Brüssel kalt, weil bei ihnen die harte Manier von David und Navez nachwirkt, aus der nur Portaels sich zu befreien vermochte. Besser stand es in Antwerpen, wo der Wappers=Schüler W. F. Pauwels (1830 bis 1904) wirkte. In seinem Frühwerk „die Witwe Jakobs von Artevelde opfert dem Vaterlande" (1860, Brüssel, Museum) schilderte er mit herber Natürlichkeit die Menschen des vierzehnten Jahrhunderts, bis er sich später dem Renaissancekostüm zuwendet und zwischen derber Wirklichkeit und gefälliger Schönmalerei die Mitte zu halten sucht. Er wird dann als Professor an die Kunstschule zu Weimar (1862—1872) und weiterhin nach Dresden an die Akademie berufen, und es spricht für die koloristische Rückständigkeit der deutschen und die Überlegenheit der belgisch=französischen Malerei und ihrer bewährten Unterrichtsmethode, daß dieser mittelmäßige Vlame als Lehrer an deutschen Akademien noch so großen Nutzen bringen konnte. In Antwerpen wirkt auch Jaroslav Czermak (1831—1878), ein geborener Böhme. In seinen Frühbildern aus der böhmischen Geschichte, aus den Hussitenkämpfen und der Schlacht am weißen Berge hielt er noch an der Manier seines Lehrers Gallait fest. Später wird er in seinen Darstellungen aus dem Volksleben der Kroaten und Bosniaken entschieden reicher und vornehmer im Kolorit. Einen sichtbaren Fortschritt zeigen die Wandbilder von J. A. Alfred Cluysenaar (1837—1902) im Treppenhaus der Genter Universität. Sie behandeln die großen

Geisteskräfte, aus deren Kampf aller kultureller Fortschritt entsprang, d. h. eine Gegenüberstellung von Römertum und Christentum, Papsttum und Reformation, Renaissance und Revolution. Cluysenaar, der 1867 mit seinen „apokalyptischen Reitern" begonnen, noch 1878 das historische Monumentalbild „Heinrich IV. in Canossa" gemalt, endete schließlich mit einem ganz modern und hell behandelten Panorama der Schlacht bei Wörth (1881).

Dennoch trug diese jüngere belgische Historienmalerei sichtlich den Stempel des Epigonentums, der Schulkunst. Mehr Eigenart herrscht bei einzelnen Genremalern. In Brüssel hatte schon J. B. Madou (1796—1877) seine Szenen aus dem Leben der Kleinbürger nach guten Naturstudien gemalt (Abbild. 81). Aber in der Wahl der Motive und der Kostüme



Abb. 81. Madou: Bei der Kartenlegerin.

überwiegt der Einfluß englischer Stahlstiche und die malerischen Einzelheiten werden von Ostade und Teniers entliehen, denen er mit viel Erfolg nachstrebt.

Viel erfreulicher ist die Antwerpener Genremalerei, die Baron Leys beherrscht (1815 bis 1869). Madou hielt stets an der gleichen fein vertreibenden Malweise fest. Leys war ein hochbegabter Virtuos, ein Maler par excellence, von außerordentlicher Vielseitigkeit in der Technik. Zuweilen verliert er wohl in dem Streben nach Genauigkeit der Kopie seine Eigenart, oder er wird etwas geschmacklos, um recht altertümlich und echt zu wirken. Dafür ist er ein andermal wieder von entzückender Feinheit in der Nachempfindung rembrandtischen Helldunkels oder der sonnigen Wärme des Pieter de Hoogh. Nicht ganz so sympathisch ist sein Schüler Joseph Lies (Antwerpen, 1821—1865). Von dem Meister hat er die Gewohnheit angenommen, in jedem seiner Bilder einen anderen Künstler zu imitieren, alte deutsche Schule in „Dürers Rheinfahrt", alte italienische in „sur la terrasse". Auch den hohen Horizont,

die hageren Gestalten in Trikothosen und „Kuhmäulern" (Renaissanceschuh) liebt er wie H. Leys. Aber als Maler ist er sehr ungleich. Manche Partien seiner Bilder sind von anmutiger Naivetät, anderes ist mädchenhaft kleinlich und zuckersüß behandelt. Immerhin stehen sie hoch über den Arbeiten von Joseph Coormans (1816—1890), der sich in seinen antiken Familienbildern zu schwächlichem Archaismus verirrt. Dagegen hat Henri de Braekeleer (1840 bis 1888), der neben seinem Vater Ferdinand auch den wackren Hendrik Leys zum Lehrer hatte, von diesem die Gabe geerbt, die farbige Stimmung der alten Maler im eigenen Bilde wieder



Abb. 82. Henri de Braekeleer: Im Brauerhaus.

aufleben zu lassen. Lange Zeit kaum beachtet, wird er heute als eines der stärksten malerischen Talente Belgiens von Jahr zu Jahr berühmter. Zunächst sucht er nur Terborg, Pieter de Hoogh und den Delfter Vermeer zu kopieren. Aber ein Blick aus seinem Fenster belehrt ihn eines Tages, daß er da draußen noch dieselben Motive vor sich hat. Statt nach den Bildern jener Alten malt er sie nun direkt nach der Natur, diese verrußten Wände der Häuser, die kühlen grauen Mauern der schlanken Türme, neben denen die warmen roten Ziegeldächer so fein glühen. Die figürliche Staffage tritt nicht mehr in historischen Kostümen auf, sondern in modernen. Statt der üblichen konstruierten Perspektive wird die

wirkliche Erscheinung des Raumes frei nach dem Gefühl gegeben mit allen Zufälligkeiten der kurzen Distanz, der starken Aufsichten und Untersichten. Anfangs hatte Braekeleer noch eine Vorliebe für große braune Schattenmassen, die etwa ein sitzendes Mädchen umfluten, das dem Glockenspiel lauscht, während durch das geöffnete hohe Fenster der scharfbeleuchtete Kirchturm sichtbar wird (Le carillon). Dann werden die Schatten immer lichter, lösen sich ganz in Farbe auf, die immer pastoser, immer lockerer hingesetzt wird, bis die Technik schließlich fast auf modernes pointillé herauskommt (le Dejeuner, la Toilette). Dieses Können verwendet Braekeleer auf die bescheidensten Motive. Er beschränkt sich auf ein oder zwei Figuren in einem Zimmer oder Hof, den Schneider bei der Arbeit, den Farbenreiber im Atelier. Getreulich malt er alles bis in den fernsten Hintergrund, dabei so duftig, so luftumflossen, wie der modernste Freilichtmaler es nicht besser könnte. Dazu ist er von



Abb. 83. Charles de Groux: Wirtshausstreit.

größter Noblesse in der Farbe, z. B. auf der wundervollen Innenansicht aus dem Brauerhause zu Brüssel mit dem ruhenden Alten im roten Stuhle vor der metallisch schimmernden Ledertapete (Abb. 82). Im Brüsseler modernen Museum hängen überdies ein paar von ihm skizzierte Landschaften, die eine ganz moderne Neigung für feine Lichteffekte und poetische Dämmerwinkel aufweisen.

Braekeleer erquickt uns, weil er in der sonnigen Atmosphäre der stillzufriedenen Kleinbürger lebt, das Glück im Winkel malt. Des Lebens Schattenseiten schildert dagegen de Groux (1825—1870), auch ein echter Meister des Pinsels, aber nebenher ein fanatischer Bußprediger, der die Not der Armen, des Proletariats, dem Beschauer so eindringlich wie möglich vorhalten möchte.

Es hat ja gerade Belgien eine stattliche Reihe von Malern aufzuweisen, die aus den untersten Schichten der Bevölkerung ihre Motive entnehmen. Das ist kein Wunder in diesem

großen Industriestaat mit seinen z. T. höchst ungesunden Arbeits- und Löhnungsverhältnissen, wo die sozialen Gegensätze so schroff hervortreten. De Groux gehört zu den Führern dieser Richtung, nicht aus Reklamesucht, sondern aus tiefstem Mitempfinden mit den vom Schicksal Gedemütigten oder durch eigene Schuld Entgleisten. Ein Rest der alten Neigung zu anekdotischer Ausgestaltung, ein Rudiment aus seiner Düsseldorfer Studienzeit steckt noch in Bildern, wie der „Faulenzer", „der Wirtshausstreit" (Abb. 83), oder in dem vielzitierten „Trunkenbold", der stieren Blickes und im Rausche schwankend am Sterbebette seines Weibes steht. Aber schließlich hat de Groux mit diesen ernsten, herben, ja erschütternden Werken doch nicht nur eine politische, sondern auch eine künstlerische Tat vollbracht, indem er dem Gefühlsdusel der Romantiker die unerbittliche Wirklichkeit entgegenstellte, indem er den Mut



Abb. 84. Charles de Groux: Prozession in Flandern.

hatte, die schmerzlichste Wahrheit zu sagen und die Kunst aus verlogenem Getändel zu befreien. Vor allem verlieh er aber seinen sozialen Schilderungen künstlerischen Wert durch sein bedeutendes malerisches Können, dessen stetige Entwicklung genau zu verfolgen ist. In einem Frühbild von 1835 „der Kirchenstuhl" ist die Malweise ganz die der alten Genrebilder, glatt und wohltemperiert. Dann gewinnt seine Farbe Energie, wird kräftig auf derbe Leinwand aufgesetzt. Später herrschen breite düstere Schatten und schwermütige Farbenakkorde, die zu den tragischen Szenen gut passen. Zugleich beschränkt er die Zahl der Gestalten, setzt sie in ruhiger Haltung nebeneinander, sucht langgestreckte, schlanke Figuren, feierliche Bewegungen. Es geht geradezu ein mystischer und ein stilisierender Zug durch Bilder, wie die „Prozession in Flandern" (Abb. 84) oder die „Charité". Ein Anklang daran macht sogar die Historienbilder erträglich, in denen er sich zuletzt noch versucht (Tod Karl V., 1860). Malerisch stehen die Bauernbilder von Xavier Mellery (geb. 1845 in Laeken bei Brüssel) denen von de Groux

sehr nahe. Nur sind diese farbigen gemütvollen Interieurs aus einem mehr heiteren Temperament entsprungen und daher fröhlicher gemalt. Der tragische Ernst jener Werke des de Groux kehrt dagegen potenziert wieder in den Schöpfungen von Constantin Meunier (1831 bis 1904). Sie sind aber so individuell, so eigenartig, so modern, daß sie erst später unter den Hauptwerken der neuesten belgischen Kunst eingehend gewürdigt werden können.

In de Groux kündigte sich schon die neue Epoche der belgischen Kunst an, wie er auch mit allen Vertretern derselben zusammenhielt als Mitglied der société libre des beaux-arts zu Brüssel. Immer fühlbarer wurde das Sehnen nach Wirklichkeit, nach Unabhängigkeit von der Schulästhetik, das Streben nach einer Kunst, die nur Selbsterlebtes und Geschautes unmittelbar nach der Natur darstellt, die um ihrer selbst willen schafft, nicht um den „Alten“ ähnlich zu werden. Der Ruf nach l'art pour l'art, nach Realismus statt der ewigen Museumskunst wird laut. Er wirkt lebendig fort unter den Jungen, die 1868 die freie Künstlergenossenschaft, den cercle d'artistes begründen und sich 1871 in der Zeitschrift „Art libre“ ein eigenes, unabhängiges Organ schaffen. Natürlich ist es vor allem Courbet, der mehr als alle anderen Pariser Maler anregt und zur Nachahmung reizt, aber auch Meissoniers mikroskopierende Detailmalerei und die Ribera-Imitation der Ribot und Bonnat finden Beachtung.



Abb. 85. Portaels: Die marokkanische Braut.

So spiegelt sich Courbets Einfluß sogar in J. F. Portaels (1818—1895). Nur hat dieser Brüsseler Meister mehr von Courbets kühner Pinselführung als von seiner koloristischen Qualität übernommen. Das ist erklärlich. Denn als Schwiegersohn von Navez und Nachfolger desselben an der Akademie zu Brüssel legte der an sich hochbegabte Portaels doch mehr Wert auf eine gewisse akademische Korrektheit und zeichnerische Genauigkeit, als auf Farbe. Besonders seine älteren Schöpfungen, wie die „Maria als Trösterin“ (in St. Jacques sur Caudenberg), der „Stern der Weisen“ und der „Selbstmord des Judas“ erinnern noch stark an die Lehrzeit bei Navez und Delaroche, aber auch an seine Studienreisen in Italien, Spanien und dem Orient (Abb. 85). Viel energischer in der Farbe, und trotz undurchsichtiger

Schatten nicht ohne Leuchtkraft sind der „Samum“, die „Tochter Zions“, besonders aber die „Theaterloge in Budapest“ (1869). Mehr Verdienste, als durch diese Bilder, hat sich Portaels durch seine Lehrtätigkeit an der Brüsseler Akademie erworben. Zu seinen Schülern zählten André Hennebicq (1836—1904), Edouard Agneesens (1842—1885) und viele andere Maler von Ruf.

Auch in Antwerpen war Courbets Einfluß zu spüren, z. B. auf Michel Charles Verlat (1825—1890). Durch den großen Maßstab und die sehr energische Malweise erregten Verlats Dramen aus dem Tierleben so viel Bewunderung, daß er als Direktor an die Weimarische Kunstschule berufen wurde, wo er aber vorwiegend dem Porträt sich widmet. Infolge der etwas derben Auffassung fand er nicht den erwarteten Beifall. Verlat hatte eben schon als Tiermaler weniger intim gestaltet, als vielmehr hart und schneidig durchgeführt. Später, nach einer Studienreise ins heilige Land, malt er auch biblische Orientbilder, die denen Munkacsys malerisch kaum nachstehen und durch ihre brutale Kraft zwar nicht anziehend aber eindrucksvoll sind. Daneben vertritt Jan B. Stobbaerts (geb. 1838) in Antwerpen den schroffsten Realismus, der ordinäre Motive möglichst plastisch in ordinären Farben modelliert, jenen Realismus der greifbaren Wirklichkeit, den auch Pauwels zeitweise pflegte und den in Deutschland neben Anton von Werner besonders der Pauwels-Schüler C. Gussow vertrat. Ebenso unerfreulich wie Gussows „Kätzchen“ ist die „Metzgerei“ von Stobbaerts, obwohl eine gewisse koloristische Wirkung in der Zusammenstellung des harten Blau mit dem Rot unverkennbar ist. Geradezu abstoßend aber ist sein Kücheninterieur, in dem eine verhutzelte alte Köchin die Liebkosungen ihrer Hunde und Katzen empfängt, wobei ein Jagdhund ihr Gesicht beleckt. Ebenso widerlich, als dieser Akt menschlicher Verkommenheit ist die Brutalität, mit der Stobbaerts den Gemüsehaufen im Vordergrund, den Tisch, die Kleider des alten Weibes, das ganze Interieur so reizlos als irgend denkbar malt, ein wirklicher Gipfel der Geschmacklosigkeit.

In Brüssel tritt diese Art Realismus wesentlich maßvoller auf in Louis Dubois (1830—1880), der Genre, Porträt und Landschaft mit gleicher Gewandtheit behandelt, aber im Gegensatz zu Verlat und Stobbaerts doch über ein gut Teil Stimmung verfügt.

Das Beste an jener Bewegung war, daß unter ihrem Einfluß auch in Belgien Darstellungen aus dem Alltagsleben mehr Eingang finden. Die Maler verlassen das antike Theater und die mittelalterliche Mysterienbühne, die Kouliſſen, hinter denen sie bisher das Leben suchten. Sie steigen hinab auf die Straße, treten ein in die Hütten der Armen und Elenden, aber auch in die Salons der Vornehmen, immer mit dem Wunsche, das Malerische, das Farbige zu entdecken. Und diese Absicht macht auch die famosen Modebilder eines Alfred Stevens (geb. 1828 in Brüssel) so anziehend. Er malt die seidenen Frauenkleider nicht mehr im Stile des Terborg oder Netscher, sondern nach dem allerneuesten Pariser Schnitt, und in seinem eigenen Stile, aber dabei doch stimmungsvoll (Abb. 86). Das Rezept zur Erzielung dieser malerischen Stimmung ist allerdings weder neu noch originell. Die Fensterläden im Atelier werden größtenteils geschlossen und so das Licht auf die Glanzstellen des Modells konzentriert, wodurch zugleich alle übrigen Farben wohlig gedämpft und durch breite warme Schatten harmonisiert werden. Aber die Grazie, mit der Stevens dies alte Rezept auf die vornehmen Damen seiner Epoche anwendet, die Kennerschaft, mit der er ihre Toiletten, alle die Nippes auf den zierlichen Tischchen und Kaminen, ihr ganzes parfümiertes Milieu in diskreten

Farben spiegelt, ist überraschend und sichert ihm heute noch den Beifall der koloristischen Feinschmecker. Übrigens gibt er nicht nur die schöne Hülle des Weibes oder der Weiber, sondern auch die ganze Persönlichkeit, die Haltung und das Verhalten, ihre verführerische Eleganz und ihre inhaltlosen Beschäftigungen, kurz — ihre Seele — wieder, wenn man von einer solchen bei diesen kapriziösen Weltdamen reden darf. Und wem die geschmeidigen jungen Frauen, interessanten Witwen, kokettierenden Mädchen oder als Salome dekolletierten Schauspielerinnen mit dem Stich ins Kokottenhafte nicht sympathisch sind, dem muß doch die raffinierte Malerei imponieren, die witzige und oft blendende Behandlung, die Art, wie die Bilder so geschickt anfangs auf bräunlichen, dann auf schwärzlichen, endlich auf silbernen an Velasquez



Abb. 86. A. Stevens: Trauerbesuch.

gemahnenden Grundton gestimmt sind. Wie Whistler, so hätte auch er manches spätere Bild einfach als „Harmonie in Blau und Silber", als „Symphonie in Rot und Gold, in Gelb und Blau" bezeichnen können. Leider kann man das gleiche nicht von den Trabanten des Stevens behaupten, z. B. von Florent Willems (geb. 1823), der als schlechter Nachahmer der alten Holländer pomadisierte Kostümträger malte und in seiner Art unsern deutschen Butzenscheibenlyrikern Konkurrenz machte. Besser ist der Antwerpener Jan van Beers (geb. 1852). Er gab anfangs unter dem Eindruck der Antwerpner Geschichtsmalerei, des de Vriendt u. a., gute realistische Historienbilder, so einen „Hexenprozeß", „Faust und Mephisto", dann 1876 in Paris das Leichenbegängnis Karls des Guten, wobei die feierlich gereihten dunklen Mönche sehr geschmackvoll sich von dem bunten Zuge der Edlen und des Volkes abheben (Amsterdam,

Städt. Museum). Neuerdings wendet er sich aber vorwiegend und mit Erfolg mondänen Bildnissen zu.

Natürlich spielt in einem an landschaftlichen Kontrasten so reichen Lande wie Belgien auch deren Wiedergabe eine große Rolle.

Die älteren Landschafter lebten z. T. in Rom, wie Martin Verstappen (1773—1840), und komponierten demgemäß nach der klassischen Regel. Aber auch andere, wie Henri van Assche (1774—1841), malten ihre Ansichten aus dem Moseltal, den Ardennen, der Schweiz ganz heroisch, als stilisierte Ruysdael oder Waterloo. Die nächste Generation hält sich noch an die „alten Motive", versteht aber Ruysdael und Hobbema schon besser und vergleicht sie mit der Wirklichkeit. Die Farbe wird reicher und flüssiger, die Komposition weniger gequält. Die Ansicht aus dem Amblèvetal von Jean-Baptiste Kindermans (1805—1870), die im Revolutionsjahre 1848 entstand (Brüssel, Mod. Museum), zeigt das aufkeimende Naturgefühl. Die Ansichten, die Théodore Fourmois (1814—1871) aus der Schweiz, aus den Ardennen und dem romantischen Maastal bringt, sind saftig und bräunlich in den Schatten und schon ganz auf Farbe komponiert, ebenso die Flußlandschaften und Marinen des Paul Jean Clays in Brüssel (1817—1900), eines Schülers von Gudin. Dabei fehlt es nicht an Versuchen, aus dem konventionellen Kolorit, aus der Nachahmung der Alten sich zu lösen. Einer der wenigen Antwerpner Landschafter — sie sitzen sonst zumeist in Brüssel — J. P. François Lamorinière (geb. 1828) sucht autodidaktisch und durch direktes Studium nach der Natur in seinen Ansichten von Edeghem und Spaa, von der Insel Walcheren (1878) und vom Thüringer Wald jene frische Farbe, jenen Reichtum an kleinen Formen wiederzuerobern, die dem naiven Beobachter zunächst als das Wesentliche und Eigentümliche in der Landschaft erscheint. Aber diese Kleinarbeit hätte nur ein starkes Genie zur wirkungsvollen Einheitlichkeit erheben können. Bei Lamorinière erscheint sie dürftig.

Indessen kommt von der Pariser Barbizon-Schule jene große Erkenntnis, daß in den atmosphärischen Vorgängen, in Morgennebel und Abendglut der Zauber verborgen ist, durch den auch die schlichteste Landschaft auf unser Gemüt wirkt. Selbst von den älteren Meistern wandten sich nun manche der neuen intimeren Auffassung zu. Alfred de Knyff (1819—1885) siedelt nach Paris über, kehrt aber gern in die alte Heimat zurück, um den Sonnenuntergang in der Campine (1869) oder den Morgendunst über den Maasufern zu malen. Edmond de Schampheleer (1824—1899, Brüssel) hatte in München und Wien der neuen Richtung sich angeschlossen und malt mit Vorliebe in behäbigen Zügen die holländische Rheinlandschaft oder vlämische Wiesen mit Wassertümpeln und Vieh. So lange man nur großartige Panoramen und reichgestaltetes Terrain suchte, hatte Belgien für die Landschafter wenig Reiz gehabt. Jetzt entdeckt die neue Generation den unerschöpflichen Reichtum der Heimat. Hier den Nordseestrand und die flachen Gestade der Schelde, dort die hügelumrahmten Ufer der Maas, hier die spröde aber stimmungsvolle Dünenlandschaft der Campine, dort das reiche Fruchtgefild, die saftigen Wiesen von Flandern, hier die romantischen Bergzüge der Ardennen, dort die Wälder und Felder von Brabant, der poesievollen alten Städte garnicht zu gedenken. Wer Belgien als ein Land der Hochöfen und Schlote sich vorstellt, wird diese unerwartete Fülle landschaftlicher Motive bestaunen, die unter dem belebenden Einfluß der Fontainebleauschule erst gebührend gewürdigt wurden. Zu den Führern auf diesem Wege gehört der allzufrüh verstorbene P. C. Hippolyte Boulenger (1837—1874). Er brach mit der

veralteten Methode, Landschaften im Atelier auf Grund der draußen gemalten Studien zusammenzustellen. Er wanderte hinaus in die Vororte von Brüssel, stellte seine Staffelei im Bois de la Cambre und vor allem im Park von Tervueren auf und malte dort seine Bilder im Freien fertig (Abb. 87). Die geheimsten Effekte des Lichtes hielt er fest und bildete sich aus einem soliden Studienmacher allmählich zu einem Improvisator, zu einem Tondichter aus, der bald zart in Corots Art, bald frisch und buntfleckig, wie ein frühgeborener Glasgow boy malte. So wurde er der Führer jener belgischen Landschaftergruppe, die nach ihrem Hauptstudienfelde als „Schule von Tervueren" bezeichnet wird, die aber auch die Campine und die kleinen Küstenorte wie La Panne und Knocke zu Malerquartieren macht. Ihr gehören Joseph Théodore Coosemans (1828—1904) und Jacques Rosseels



Abb. 87. H. Boulenger: Der Winter.

(geb. 1828) an, ferner Alphonse Asselberghs (geb. 1839) und Joseph Heymans (geb. 1839) die von der Fontainebleauschule nach Tervueren übergingen, dann Jules Raeymakers (1833—1904) und der Tiermaler Jules Montigny (1847—1899), endlich L. B. A. Artan (1837—1890), der durch feingetönte sonnige Strandbilder sich auszeichnet. Er war Schüler von Louis Dubois (1830—1880), einem der besten Landschafter und Farbenkünstler, übrigens auch Schüler von Courbet. Die indirekte Wirkung Courbets ist noch sehr augenfällig bei einem anderen Dubois-Schüler, bei dem ernsten, hart mit seiner Kunst ringenden Théodore Baron (1840—1899), der sich nach Namur zurückzog und mit Vorliebe die strenge wallonische Landschaft in düsterer oder wenigstens kühler Stimmung darstellte. Er wird in seiner kräftigen, die Form mehr betonenden Art gerne mit Rousseau verglichen. Suchen wir nach solchen Parallelen, so würde Alfred Verwée (1838—1895) die Rolle des Troyon zufallen, denn wie dieser stellte er gerne ein paar Ochsen in den Vordergrund seiner Flach-

landschaften. Aber damit ist die Ähnlichkeit der beiden erschöpft. Zwar begeisterte Verwée seine Landsleute, indem er sich zum Apologeten der mächtigen Percherons und der feisten Rinder aufschwang, die auf Vlamlands fetten Wiesen grasen. Aber das Thema verleitet ihn zu entsprechend fetten Farben und so fehlt seinen Bildern meist jene Tonschönheit, die Troyon doch besaß. Verwée malt seine Masttiere so unheimlich plastisch, daß sie oft aus dem Bildrahmen herauszuspringen drohen. Unter den außerhalb der Schule wirkenden Tiermalern sei noch der Bruder des galanten Alfred Stevens, der tüchtige Joseph Stevens (1819—1892) nachdrücklich erwähnt, ein Autodidakt von großer Eigenart, wenn sie auch nur auf dem beschränkten Gebiet des Tierbildes, besonders der Hundedarstellungen, sich offenbarte, wo sein energischer Realismus, seine breitflächige, schwärzliche Malerei sehr am Platze war. —

Fast noch überraschender als der Aufschwung der belgischen Malerei seit den fünfziger Jahren ist die rapide Entwicklung der Plastik, die etwa ein Jahrzehnt später einsetzt. Dabei überwiegt allmählig das vlämische Element mit seinem Drängen nach sinnlicher Fülle, nach üppiger Form, nach starker, ausdrucksvoller, wenn auch nicht immer geschmackvoller Bewegung. Zunächst freilich begegnet dieser Realismus einigem Widerstand bei den Anhängern der alten französisch klassizistischen Schule, bei den Nachfolgern von Godecharles, Fraikin und Geefs. Nur zögernd wenden sich Victor van Hove (1821—1891), A. F. Bouré (1831—1883), A. P. Cattier, Jules Romain Pécher (1830—1899), G. de Groot (geb. 1839) der frischeren, lebensvolleren Gestaltungsweise zu, wobei sie im Studium der italienischen Hochrenaissance an Stelle der Antike die nötige Führung suchen. Das wird in Bourés Porträtbüsten und in seinen Schmuckfiguren an öffentlichen Bauten, in Cattiers Cockerill-Denkmal, in den dekorativen Skulpturen de Groots sichtbar, besonders in des letzteren Statue „die Arbeit" im Vestibül des Bahnhofs zu Tournai. Bei anderen basiert der Realismus mehr auf Nachahmung der oberflächlichen Virtuosität italienischer Steinmetzen. An florentiner Marktware erinnert z. B. der „Neapolitanische Wasserverkäufer" (1863) von A. F. Fassin, die „Ciocciara" und die „Napolitana" von Ch. Brunin (1841—1887).

Von größtem Einfluß war natürlich auch der Umschwung im Geschmack der Franzosen, die zunehmende Vorliebe für Quattrocentoplastik unter den Stipendiaten der Villa Médicis. Das ist auch die Quelle, aus der Paul de Vigne (1843—1901) seine beste Kraft schöpfte. Sein Frühwerk, der „Fra Angelico" (Gent, 1868) war noch romantisch schwächlich. Erst der fünfjährige italienische Aufenthalt (1870—1875) reifte seine Formenauffassung. Damals entstanden zahlreiche gute Genrefiguren, die Bronzen: kleine Italienerin, 1872, Brüssel, Museum; Pompejanerin, 1874; Volumnia 1875. Selbst ein so süßliches Motiv, wie die schlummernde Guitarrenspielerin (Poverella, 1878, Brüssel, Museum) wirkt erträglich, weil in der ganzen Haltung des Körpers ehrliches Naturstudium mitspricht und weil die Behandlung nicht mehr so rundlich, poliert, sondern mehr flächig, bestimmt ist. In eine neue Entwicklungsphase tritt de Vigne während des nun folgenden Pariser Aufenthaltes. Zunächst klingt die italienische Grazie noch vielfach nach, z. B. in der delikat durchgebildeten Aktfigur der „Unsterblichkeit" (1882, Brüssel, Museum). Aber bald reißt die machtvolle Erscheinung von François Rude auch ihn mit fort. Dieser Einfluß ist zu spüren in der Bronzegruppe des „Triumphes der Künste" vor dem Brüsseler Museum (erster Entwurf 1880), und in gesteigertem Maß in dem kühnen und kraftvollen Monument der Nationalhelden Breydel und de Coninck (Brügge, 1887, Abb. 88). Der turm-

artige Aufbau des Sockels, vor allem die fest zusammengeschlossene Gruppe der straffen Gestalten mit den markigen Köpfen wirken auf dem altertümlichen, feierlich stillen Platze überaus machtvoll. Seitdem gehört de Vigne zu den besten und gesuchtesten Denkmalsschöpfern Belgiens. Daß er die alte Grazie nicht verloren, beweist er in dem hübschen Entwurf der Anspach-Fontaine zu Brüssel, die er mit dem Architekten Janlet und mit Dillens gemeinsam ausführt. Aber auch Statuen, wie der Marnix von St. Aldegonde zu Brüssel (1890), der Kanonikus de Haerne in Courtrai, Lievin de Winne und van Houke in Gent lassen de Vigne als hervorragendsten unter jenen belgischen Bildhauern erscheinen, die man als die „klassische Schule“ zu zitieren liebt.



Abb. 88. Paul de Vigne: Denkmal von Breydel und de Coninck. Brügge.

Richtiger würde man sie als Neurenaissancemeister klassifizieren, denn sie sind Nachahmer der italienischen Renaissance im weitesten Umfange, bis auf Bernini und Giovanni da Bologna herab. Wie ungeschickt wäre es z. B., das stärkste Temperament dieser Skulptorenschule, Charles van der Stappen (geb. 1843), als „Klassizisten“ anzuführen. Wie fern steht er diesem Ideal strengster Plastik. Bei ihm überwog ja die Neigung zur Malerei so sehr, daß er 1860 an der Antwerpner Akademie Schüler des Malers Portaels wurde. Auch behielten seine Reliefs dauernd den Charakter des Malerischen — oft bis zur Übertreibung. Am Grabstein des Tiermalers Verwée (1903) modelliert er einen kolossalen Stier im Flachrelief, vor dem ein nacktes Mädchen kauert (die Kunst). Diese eines Metzgergrabes würdige, ganz realistisch gebildete Gruppe erdrückt völlig das kleine Brustbild des Verstorbenen, das höchst überraschend unterhalb des Hornviehs zwischen üppigem Geranke von Mohnblumen angebracht ist. Im scharfen Kontrast zu diesem übertrieben malerischen, stillosen Realismus sind van der Stappens frühere Arbeiten noch unter dem Einfluß von Rom und Paris ruhig gegliedert und fein abgewogen. In der Monumentalgruppe „der Kunstunterricht“ an der Fassade des Brüsseler Museums (1883) strebt der junge Meister nach einfacher Größe, ebenso in Aktfiguren, wie der „Mann mit dem Degen“ (Brüssel, Museum). Allmählich drängt seine bei aller Kraft doch schmiegsame Natur ihn von der italienischen Renaissance zu realistisch-dekorativer Be-

handlung im Sinne des Barock. Man vergleiche die Fontaine aux chimères zu Brüssel, oder die außerordentlich weichen und geschmeidigen Frauenakte der Woge, der Quelle, der Badenden. Schließlich wendet er sich unter dem Einfluß von Meunier zur streng realistischen Armeleutkunst. Er stellt in einem Relief „l'infinie bonté“ nackte Arbeiter dar, die den verstümmelten Leichnam eines verunglückten Genossen heimtragen, oder eine Gruppe schlafender Maurer unter dem geheimnisvollen, nach sozialdemokratischer Überhebung schmeckenden Titel „die Städtebauer“ (1893, Brüssel). Dabei nahm er von Meunier die weitgehende Realistik des Details, die rauhe skizzenhafte Behandlung der Fläche an, blieb jedoch in der Einfachheit der Bewegung, in der Größe der Auffassung wesentlich hinter ihm zurück. Van der Stappens malerische Beanlagung offenbart sich am deutlichsten in seinen zahlreichen dekorativen Skulpturen, Monumenten und Grabdenkmalen. Die Reihe dieser Werke beginnt mit der Statue des Alexandre Gendebien (Brüssel 1875), den Giebelgruppen des Alhambratheaters und des Konservatoriums zu Brüssel (Orchestermusik), und hat 1903 mit dem Monument Verwée hoffentlich noch lange nicht ihren Abschluß erreicht. Dazu kommt eine Folge von Porträtbüsten, die Aufsehen erregten ebenso sehr durch die kecke Laune in der Auffassung der Persönlichkeit wie durch die flotte Technik. Es waren vorwiegend Bronzen, an denen statt der sauberen glatten Ziselierung der klassizistischen Epoche nun die moderne kontrastreiche Behandlung der Fläche und die malerische Patinierung erfolgreich angewandt wurden.

Van der Stappen zeigte sich hier ebenso tüchtig als gestaltender Künstler wie als technischer Neuerer und darum als der Berufene, an der Wiedergeburt des belgischen Kunsthandwerks erfolgreich mitzuwirken. Das Interesse, das man in Belgien durch die unmittelbare Verbindung mit dem Kongostaate an der Neubelebung der Elfenbeinskulptur hatte, veranlaßte ihn zu Versuchen mit diesem Material. Wie die Alten, so erkannte auch er richtig, daß der an sich etwas leblose Stoff durch Verbindung mit Edelmetall wesentlich gehoben wird und so entstand die Büste der „Sphinx (Abb. 89)“, ferner das Prunkstück der „Fides“, die in Gestalt einer Jeanne d'Arc den Teufel des Unglaubens besiegt. Ob auf diesem Wege die Elfenbeinplastik wirklich belebt werden kann? Ob das etwas kleinliche und ungelenke Material wirklich berufen ist, Künstler zu großen Darstellungen zu begeistern? Hat nicht van der Stappen, im Realismus befangen, dem Elfenbein zuviel zugemutet, besonders als er aus der Sphinxbüste recht unmotiviert eine Hand herausreckte? Sollte nicht Byzanz den richtigen Weg eingeschlagen haben, als es das Elfenbein vorwiegend als stilisiertes Relief in Verbindung mit Edelmetall an Prunkmöbeln und Kirchengerät verwendete? Oder die Späteren, die es den Kunstdrechslern und Kleinkünstlern überließen? Van der Stappen war viel zu sehr Meister der statuarischen Plastik, als daß er an solche Selbstbeschränkung hätte denken können. Unter diesem Triebe nach figürlichem Schaffen leiden ja auch seine Entwürfe für das Kunstgewerbe, z. B. für den großen silbernen Tafelaufsatz der Stadt Brüssel (1890). Zur Schaffung eines dem Material und Zwecke entsprechenden Stiles war sein unruhiger Realismus nicht geeignet. Aber er hob doch das Niveau der Edelmetallkunst. Er führte sie aus geistloser Nachahmung der mittelalterlichen oder Renaissance-Vorlagen zu eigener Erfindung, regte die Goldschmiede zu individueller Betätigung in ihrer Kunst an und bereitete so die neue Zeit vor.

Als einer der größten Anreger wird also van der Stappen gemeinsam mit de Vigne stets einen ehrenvollen Platz in der belgischen Plastik einnehmen. Neben diesen beiden

stehen dann in zweiter Linie Léon Mignon aus Lüttich (1847—1898), Thomas Vinçotte aus Antwerpen (geb. 1850) und Jacques de Lalaing, der Maler und Bildhauer. Mignon ist durch schön bewegte und geschmackvoll durchgebildete Tiergruppen bekannt geworden, durch den Stierbändiger in Lüttich, die Pferdebändiger u. a., denen es nur an jener Größe



Abb. 89. Charles van der Stappen:
Die geheimnisvolle Sphinx. Elfenbeinarbeit.

und Massenwirkung fehlt, die Barye's Arbeiten so monumental erscheinen läßt. Vinçotte, dessen „Giotto" (Brüssel, 1874) noch etwas romantisch gedacht war, nahm bald als Schüler der Pariser Ecole des beaux-arts die galante französische Manier an, die nach der italienischen Reise (1875—1877) in seinen Porträts sich immer mehr markierte. In Gruppen, wie die „Musik" am Brüsseler Kunstpalast (1882), wie der „Pferdebändiger" (Brüssel, 1886),

oder wie die Tritonen im kgl. Schloß zu Ciergnon (1893), aber auch in den Denkmalen für Godecharles (Brüssel), Palfyn (Courtrai, 1888), d'Anneessens (Brüssel, 1889) zeigt er jene gemäßigte Kraft und jene mondäne Eleganz, die ihn zum Liebling des Brüsseler Salonpublikums und zum Hofbildhauer prädestinierte. Vinçotte, wie überhaupt diese ganze Generation, verdankt mehr als man heute zugibt dem alten Simonis, der offenbar ein trefflicher Lehrer war. Zu seinen besten Schülern gehört noch Isidore de Rudder (geb. 1855), anfangs Monumentalbildhauer, jetzt mit mehr Erfolg für alle Zweige des Kunstgewerbes, für Metallarbeit und Keramik tätig.

Neben Simonis macht sich als Lehrer van der Stappen geltend, der seit 1882 ein Privatatelier, seit 1883 eine Professur an der Brüsseler Akademie inne hat. Einer seiner ersten Schüler war Guillaume Charlier (geb. 1854), der vorher bereits die Brüsseler und Pariser Akademie durchgekostet hatte. Neben einigen feinen Genrefiguren schuf er vor allem realistische Typen aus dem Volke, Fischer in hohen Stiefeln und Südwester, Bettler und Kranke an der Kirchentür, ägyptische Wasserträger und vlämische Mütter mit Kindern. Weniger rauh gibt sich Charles Samuel (geb. 1862), der als Goldschmied begann, bei Simonis und van der Stappen studierte und sich später durch sein Coster-Denkmal (1890 bis 1894, Ixelles) berühmt machte. Die nette Zusammenstellung des humorvollen Eulenspiegels mit der zärtlichen Vlamenjungfrau Nèle hat diesem zierlichen Dekorationsstück einen größeren Ruf verschafft, als andere, bessere, wahrhaft ernste und große Werke der belgischen Plastik jemals errungen haben. Weit mehr Beachtung verdient Paul Maurice Dubois (Brüssel, geb. 1859), der mit schicker Behandlung viel Energie verbindet, z. B. in den sehr realistischen Büsten „Penseur" und „Méditation". Seine lebensgroße sitzende Dame in moderner Gesellschaftstoilette (la femme assise, 1893, Brüssel, Museum) ist ein technisches Meisterwerk, das dem geschickten Künstler reiche Anerkennung eintrug. Weibliche Akte und Damenporträts bleiben auch weiterhin die bevorzugten Motive in Dubois Kunst. Daneben zählen seine kunstgewerblichen Entwürfe für Zinn usw. zu dem Besten in der belgischen Kleinplastik. Ihm nahe steht G. Devreese (geb. 1861) mit dekorativen Arbeiten wie „secours mutuel" oder „pas espagnol". Pierre Braecke (geb. 1859), ein Schüler von de Vigne und Schöpfer des Denkmals für den bekannten Philantropen Edouard Remy in Löwen beschließt die Reihe der französisch übertünchten Vertreter des Realismus in der belgischen Plastik, die den modernen Menschen aller Berufsklassen mit viel Geschmack, Virtuosität und sorgsam temperierter Ehrlichkeit darstellen.

Überblickt man aber die Gesamtheit dieser Arbeiten, so sieht man oft genug unter der angelernten Pariser Schönheit die derbe vlämische Art durchbrechen, jene Neigung zur robusten Fülle, die uns seit Rubens und Jordaens an den Werken der niederdeutschen Belgier als gesunde nationale Sonderart erscheint. Schon bei F. de Deckers und de Kesel war etwas davon zu spüren. Vollends Wiertz war mit seinen drei früher besprochenen Gruppen der echte, leider bei Lebzeiten nicht gewürdigte Vorläufer des urwüchsigsten unter den heutigen Vlamen, des Jef Lambeaux (geb. 1852 zu Antwerpen). Lambeaux ist der geborene Plastiker, trotz seiner malerischen Allüren und trotzdem Rubens ihn vor allem inspirierte. Er hatte schon als Kind den Meißel führen gelernt, blieb aber mit seinen amüsanten Genrefiguren fast ebenso unbeachtet, wie mit seinen traurigen Armeleutgipsen, die er sich in Paris angewöhnt hatte. Hier mußte er sogar zeitweise das Modellierholz niederlegen und sich mit Malerei durch-

helfen, bis er durch Arbeiten für ein Wachsfigurenkabinett wieder zu Gelde kam. Doch erst, als er statt zerlumpter Bettler und magerer Krüppel kolossale Muskelmänner und Muskelweiber darstellte, als er nach seiner italienischen Reise den Michelangelo, Giovanni da Bologna und Rubens in sich verarbeitet hatte, erst da begann man ihn in Belgien als den „vlämischen Michelangelo" zu bewundern. Und er verdient diesen Namen. Denn er kopierte nicht nur italienisches Barock, — daran waren ja so viel Niederländer vor ihm gescheitert, — sondern er ließ die urkräftige Art jener Realisten in sich neu erstehen. Er verknüpfte die Begeisterung des Michelangelo für den Muskelmann mit der Begeisterung von Rubens und Jordaens für derbe Epidermis, die möglichst prall über Fettpolster gespannt ist. Das fanden viele unästhetisch, andere gar obszön. Den Tugendhaften wurde bei so viel Fett um ihre Seelenruhe bange. Es gab lauten und höchst überflüssigen Protest. Wie zahm war sein Frühwerk, der „erste Kuß (1880)", das vom Antwerpner Museum angekauft wurde und dem Künstler ein italienisches Reisestipendium einbrachte. Wie harmlos war diese Darstellung eines frischen Mädchens, das lachend sich den Zärtlichkeiten des ihm nacheilenden Burschen entwindet (le baiser). Aber wie heftig wurde es angefeindet. Noch größer war der Lärm über die robuste Nymphe, die dem Faun ein freches Liebeslied vorsingt, so daß der Alte sich in gierigem Gelächter windet (la folle chanson, 1884). Schließlich wurde doch auch dies Werk angekauft und auf einem öffentlichen Platze in Brüssel aufgestellt. Lambeaux ärgert nur die Zahmen und Prüden. Alle, die gesundes Fleisch und gesundes Lachen vertragen können, kurz, alle gesunden Menschen freuen sich an den dicken Bacchantinnen, die über den trunkenen Faun dahinstolpern (1893, l'ivresse), über die feisten Nymphen, die den schweren Erntekranz schleppen (la joie), über das Weib, das



Abb. 90. Josef Lambeaux: Die Ringer.

den zudringlichen Faun durch einen kräftigen Biß in's Ohr abwehrt (Faune mordue, Lüttich), über die im Schmucke unerhörter Muskeln prangenden Adlerjäger (1890), Meuchelmörder und Ringer (Abb. 90). Da war keine Bewegung so toll, so unwahrscheinlich, daß er sie nicht verewigt hätte. Auf den Monumentalbrunnen vor dem Antwerpner Stadthaus (1884—1887) stellt er den Salvius Brabo, der im Laufe mit mächtigem Schwunge die Hand des erlegten Riesen Antigonus über die Stadtmauer schleudert. Bernini hat zu diesem kühn aufgebauten Brunnen das Vorbild gegeben, während das Riesenrelief „die menschlichen Leidenschaften" (1895) wie ein ins Plastische übertragener Rubens wirkt. Wirklich ist es auch auf Grund eines gemalten Entwurfes modelliert und soll offenbar eine plastische Parallele zu Rubens' Höllensturz mit seinen ebenso fetten als leidenschaftlichen Männern und Weibern darstellen. Vielleicht wäre es besser Karton geblieben, denn die übertrieben großen Figuren erdrücken sich gegenseitig. Aber weil Lambeaux ein echtes Temperament, eine überschäumende Naturkraft ist, bewundern wir ihn trotz der Überbeine und Überbusen, trotz der unglaublich prallen Schenkel seiner Weiber und der ungeheuerlich geschwollenen Muskeln seiner Männer. Denn er ist nicht zimperlich. Er wagt einmal die Bestie im Menschen seelisch und körperlich in ihrer grandiosen Wildheit schonungslos aufzudecken, und diese Ehrlichkeit erfreut.



Abb. 91. Jules Lagae: St. Johannes der Täufer.

Vielleicht steht Jules Lagae (geb. 1862) an urwüchsiger Gesundheit nicht hinter seinen Lehrern van der Stappen und Lambeaux zurück, aber er zieht es vor, ein wenig das allzuwilde Fleisch zu bändigen, ja, er liebt etwas quattrocentistische Magerkeit (Abb. 91). Vor Lambeaux zeichnet ihn das feinere seelische Empfinden in seinen Porträtbüsten aus. Sein Doppelporträt „Vader en Moeder" ist eine köstlich frische und wahrhaftige Darstellung eines behäbigen altvlämischen bürgerlichen Paares, seine „Mutter mit Kind" (1891) ist einfach und herzlich empfunden. Seine Künstlerbildnisse sind mit jener sorglosen Sicherheit gearbeitet, die nur aus voller Beherrschung der Form und der Empfindung resultiert.

Auch in größeren Gruppen, wie den zwei Büßenden (Expiation, Bronze, 1892. Gent, Museum) wirkt Lagae rührend, ohne sentimental zu sein. Als dritten unter diesen Vlamen pflegt man Jules Dillens zu nennen (1849—1904). Warum? Weil er in Antwerpen geboren ist? Denn in allem andern steht er weit mehr dem Simonis und vor allem den eleganten Vinçotte und Ch. Samuel nahe. 1877—1881 hat er in Rom offenbar den Franzosen vieles abgelauscht, wie seine Gruppe „Justitia" im Brüsseler Justizpalast beweist (1883). Zuweilen strebt er nach einer gewissen Feierlichkeit und Stimmung, z. B. in der Grabfigur „das Schweigen" auf dem Kirchhof von St. Gilles bei Brüssel (Abb. 92). Aber bei näherer Betrachtung ist diese Frauenfigur doch nur eine verweichlichte Nachahmung der Sybillen aus der sixtinischen Kapelle. Die Mehrzahl der gefälligen Damen, die Dillens in Marmor ausführte, sind nicht einmal so vornehmer Abstammung, sondern reihen sich der guten Massenware an, wie sie unter dem Einfluß italienischer Renaissance und französischen Barocks dutzendweise aus Pariser Ateliers hervorgehen. Die dekorativen Figuren am Anspach-Monument zu Brüssel gehören zu dieser Gattung. Dillens hatte ja viel gelernt, er modellierte tadellose Akte, aber er streift doch beständig an fade Geziertheit.



Abb. 92. Dillens: Grabesschweigen. Friedhof von St. Gilles bei Brüssel.

Von den germanisch-vlämischen Nordprovinzen Belgiens sondert sich scharf nach Sprache und Lebensgewohnheiten der romanisch-wallonische Süden ab. Verdankt Belgien den Nordprovinzen einige seiner phantasiebegabtesten Meister, so liefert der Süden vortreffliche Handwerker. Hier in den großen Marmorbrüchen und Werkstätten wächst immer aufs neue ein Geschlecht von Steinmetzen heran, das die ererbte technische Geschicklichkeit oft mit reicher künstlerischer Begabung verbindet, und das immer wieder seine besten Kräfte in die Ateliers von Lüttich und Brüssel sendet. Dieser Ersatzreserve erster Klasse aus der Marmorindustrie hat wohl Belgien zum guten Teil seine ungewöhnlich starke und glänzende Bildhauerschule zu verdanken. Wenigstens liegt der Gedanke nahe, wenn man sieht, wie das benachbarte, aber vorwiegend ackerbautreibende Holland offenbar Mangel an Plastikern leidet. Léon Mignon stammt aus Lüttich, Paul Dubois aus Ayweille, Achille Chainaye ist 1862 in Lüttich ge-

boren, Jean-Marie Gaspar in Arlon (1864), Victor Rousseau 1861 in Feluy. Man hat die drei letztgenannten zu einer besonderen „wallonischen Schule" gruppieren wollen. Ich vermag nicht zu erkennen, daß sie sich von den Brüsseler Meistern stilistisch so scharf sondern und untereinander so viel stilistisch Gemeinsames haben, daß diese Gruppierung begründet wäre. Nur Rousseau hebt sich als Individualität deutlich ab von jener großen Menge, die in Anlehnung an die italienische Plastik zum äußersten Realismus streben. Rousseau sucht seinen eigenen Stil. Er liebt kühne Bewegungen wie Lambeaux, aber er verleiht ihnen mehr Würde. Seine Frauengestalten sind nicht minder stattlich in ihrer Formenfülle, aber ganz ohne jenen fetten Realismus des Lambeaux, eher mit einem Anflug französischer Grazie. Er vermeidet alles störende Detail, vereinfacht die Flächen, verstärkt ihre Hebungen und Senkungen, kurz, er stilisiert mit sicherer Hand. Darum wirkt seine Halbfigur der „Demeter (1898)" in Brüssel so erhaben, diese stolze sinnende Frau. Ebenso sein „Liebeslied (1896)", das ein junges Paar selig dahinschwebend als Reliefbild wiedergibt, oder die träumerischen, aber durchaus nicht nebelhaften Gestalten der „Illusion und ihrer Schwestern" (1901, Abb. 93). Die Feinheit und Kraft seines Meißels verdankt Rousseau wohl seiner guten handwerklichen Schulung. Sein Vater war ein geschickter Steinmetz und seit seinem elften Lebensjahr hat der junge Viktor in Werkstätten gearbeitet, bis er 1888 als Schüler zu van der Stappen an die Brüsseler Akademie kam, der er nun selbst als Lehrer angehört (seit 1901). Aber mit dieser technischen Gewandtheit verbindet sich ein edles Empfinden, eine stille Größe, die uns in Rousseau einen der Führer zu neuer Kunst erhoffen läßt. Diese neue Kunst findet zur Zeit ihre Krönung in der Riesengestalt von Constantin Meunier, dessen Werke aber, wie auch die der jüngsten belgischen Schule, erst im dritten Bande gewürdigt werden können.



Abb. 93. Rousseau: Die Illusion und ihre Schwestern.
Nach „La Sculpture contemporaine en Belgique".



Abb. 94. Die Maximilianstraße in München.
Nach einer Photographie von Ferd. Finsterlin, München.

10. Deutsche Kunst seit 1850.

a. Baukunst.

Wer die Baugeschichte der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts in Deutschland verfolgt, gewinnt den Eindruck, als seien alle Probleme der Grundrißlösung und Raumanordnung unwesentlich neben der einen großen prinzipiellen Frage, ob im klassischen oder romantischen Stile gebaut werden soll, ob der hellenische Säulenbau oder das gotische Strebesystem das alleinseligmachende Prinzip der Architektur darstelle.

Gegen beide Stilarten wurden Einwendungen gemacht. Den Klassizisten wurde vorgehalten, daß der griechische Tempel nur für eingeschossige Gebäude mit flachem Dach vorbildlich sei, also ins nordische Klima und deutsche Land nicht passe. Den „Romantikern" hielt man wieder die geringe Verwendbarkeit der mittelalterlichen Baukunst für den Profanbau, für moderne Bauaufgaben überhaupt entgegen.

So hatten sich die Gegensätze zugespitzt und man mußte seit der Mitte des Jahrhunderts nach einem Ausweg suchen. Das einfachste war wohl, jede Gattung von Gebäuden in einem besonderen Stil zu errichten, über dessen Angemessenheit die Gelehrten viel Sinnreiches vorbrachten.

Die romantische Dichtkunst hatte gotische Dome und Klöster als besonders weihevoll, poetisch und andachterweckend gepriesen, überhaupt das Mittelalter als besonders kirchlich gesinnte Epoche gerühmt. So wurden die altchristlichen und mittelalterlichen Stile für „kirchliche" erklärt und es schien durch Jahrzehnte fast undenkbar, daß in Deutschland Kathedralen oder Klöster im Renaissancestil errichtet würden.

Dem Heidentum blieb die Kunst vorbehalten, d. h. Theater und Museen wurden klassisch gebaut. So errichtete man noch 1865—1876 in Berlin ein Gebäude für nationale Kunst als korinthischen Tempel, obwohl die Urform bis zum äußersten vergewaltigt werden mußte. Dagegen wurden Adelspaläste in englischer Gotik gehalten, Bäder und Synagogen „maurisch“ kostümiert. Kurz, in Deutschland herrschte eine stilistische Kleiderordnung für Architektur. Selbst ein so freier Denker wie G. Semper behauptet im Erläuterungsbericht zum Konkurrenzprojekt für die Hamburger Nikolaikirche: „Ein Schauspielhaus muß durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es Charakter haben soll. Ein gotisches Theater ist unkenntlich, wie umgekehrt Kirchen im altdeutschen (!) oder selbst im Renaissancestil des sechzehnten Jahrhunderts für uns nichts Kirchliches haben.“

Dagegen suchten andere ihr Heil in der Stilmischung. Sie wollten die Gegensätze miteinander versöhnen und so den neuen Stil des neunzehnten Jahrhunderts erfinden.

In Berlin hatte Schinkel an der Bauakademie die „bleibenden Hauptbildungsgesetze des Mittelalters in der dauernd gültigen Formsprache der hellenischen Kunst ausprägen wollen“ und damit für Jahrzehnte den Epigonen das Ziel gewiesen. In München war unter König Maximilian II. (1848 — 1864) an Stelle des dilettantischen Kopierens berühmter Vorbilder die Sehnsucht nach einem eigenen neuen deutschen Stil aufgekommen und hatte sogar 1851 zu einem Konkurrenzausschreiben seitens der Münchener Akademie geführt. Leider stellte sich heraus, daß selbst Hofkünstler nicht auf Allerhöchsten Befehl ohne weiteres einen neuen Stil erfinden können, daß man nicht über das willkürliche Zusammenfügen widerspenstiger Motive hinauskam, daß man bei dem Versuche, das gotische Konstruktionsprinzip durch die Formenschönheit der italienischen Renaissance zu veredeln, nichts Neues geschaffen, sondern nur das Alte verwirrt hatte. Die Schuld des Mißlingens lag nicht an dem Prinzip, sondern an der Unfreiheit und künstlerischen Unzulänglichkeit der Architekten, die keinen der Stile völlig begriffen hatten, keinen beherrschten, sie folglich auch nicht organisch verschmelzen konnten. Es blieb bei einem rohen Nebeneinander der Formen. Das war kein Wunder in einer Zeit, die in Geschmacksfragen fast schülerhaft unbehilflich geworden war. Man betrachte nur die Gaslaternen in der Maximilianstraße. Sie sind nach Motiven von Peter Vischers Sebaldusgrab gefertigt. Aber die zierliche Frührenaissance der kleinen Bronzekandelaber wirkte in so vielfacher Vergrößerung und in rohem Metallguß gemein, plebejisch.

Den ersten Preis bei jenem Münchner Wettbewerb hatte der geistreiche Berliner Architekt Wilhelm Stier (1799—1856) errungen. Infolgedessen ist der allgemeine Eindruck der Maximilianstraße (Abb. 94) mit ihrem effektvollen Abschluß durch die Isarbrücke und das jenseits derselben in den Gasteiganlagen aufsteigende Maximilianeum ohne Zweifel eindrucksvoll und entschieden glücklicher, als die monotone Ludwigstraße mit ihrem Triumphbogen. Aber die Bauleitung fiel leider dem guten Friedrich Bürklein (1813—1872) zu, der unter Beihilfe des Berliners R. Gottgetreu sein Bestes zu geben suchte. Bürklein hatte an verschiedenen Bahnhofsbauten, besonders am Münchner Bahnhof (1847—1849), sich als ehrenwerter Architekt erwiesen. Aber der neue „königlich bayrische Stil“ an den Bürgerhäusern der Maximilianstraße mißglückte ihm gänzlich. Dünne Lisenen sollten die Vertikaltendenz und das „konstruktive Element“ repräsentieren, während dürftige Ornamentik mit blechernen Pflanzenmotiven das klassische Element vertrat. So zeigen die schnell und mit billigem

Material ausgeführten Wohnhäuser eine bedenkliche künstlerische Unterbilanz. Zwischen ihnen erhebt sich das von Bürklein ausgeführte Regierungsgebäude und ihm gegenüber das von Eduard Riedel (1813—1885) errichtete National-Museum (Abb. 95). Fast höhnisch klingt heute die Aufschrift: „Meinem Volke zu Ehr und Vorbild" über der kleinlich gegliederten Fassade mit ihren Karyatiden, die nichts zu tragen haben, und ihrem willkürlich angehefteten Schmuck. Eindrucksvoll durch seine Lage war wenigstens das Maximilianeum, das von Bürklein in gotisierendem Stile geplant war. Doch erlebte es so viel Umwandlungen, daß es schließlich ganz charakterlos wurde. Es überwiegen ja die Renaissanceformen, aber man verdarb sie durch Kombination mit schwachem hellenistischem Ornament.

Das Suchen nach einem neuen Stil blieb erfolglos, zum Teil wegen Unfähigkeit des den Bau leitenden Architekten, in der Hauptsache aber, weil auf Befehl „erfunden" werden sollte, was nur langsam aus veränderten Kulturverhältnissen heraus erwachsen kann.



Abb. 95. E. Riedel: Altes National-Museum. München.

Auch die andere große Hoffnung der Zeit, aus der Anwendung der Eisenkonstruktion zu einem „modernen Baustil" zu gelangen, blieb in München unerfüllt. August v. Voit (1809—1870), der 1846—1853 die neue Pinakothek im sogenannten romanischen Stil errichtet hatte, schuf 1854 aus Glas und Eisen den Münchener Glaspalast, das jetzige Kunstausstellungsgebäude. Aber alle Versuche der heutigen Münchner Dekorationsmeister, diesem weitläufigen Gerippe ein gefälligeres Ansehen wenigstens im Innern zu geben, scheitern jedesmal an der verfehlten Hauptanlage, so daß allen Besuchern der sommerlichen Ausstellungen der unschöne, heiße und dumpfige Glaskasten eine unerquickliche Erinnerung hinterläßt.

Es blieb nichts übrig, als der Verzicht auf das Schaffen aus Eigenem und reuige Rückkehr zu den „historischen Stilformen", wie das der Denkweise unseres von geschichtlicher Bildung erfüllten neunzehnten Jahrhunderts entsprach. Auch Gottfried Semper (1803—1879) fand ja den wahren Ausdruck der Kunst darin, daß sie „den Zusammenhang mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit zu ahnen gibt und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigt." Aber er glaubte doch nicht mehr an die Unfehlbarkeit

eines einzelnen Stiles, und vor allem nicht an die absolute Überlegenheit der griechischen Baukunst. Darüber hatte ihn sein Pariser Aufenthalt und die italienische Studienreise belehrt, daß weder die Hellenisten noch die Romantiker Recht hatten, daß es noch andere Möglichkeiten gibt. So kommt er allmählich zu dem Grundsatz, daß die moderne Kunst anknüpfen müsse an die römische und die von ihr abgeleitete italienische Hochrenaissance, die noch einer außerordentlichen Weiterbildung fähig seien. Er kämpft gegen das Vorurteil der Ästhetiker, die alle römische Kunst, als aus der griechischen abgeleitet, für die geringere erklären. Er hält sie für die bessere, gerade weil sie die Architekturformen von dem Zwange der struktiven Bauprinzipien befreit und rein symbolisch verwendet als Ausdruck einer ästhetischen Notwendigkeit. Denn die Baukunst soll wohl den Bedingungen der Konstruktion und des Stoffes Rechnung tragen, aber nicht grob mechanisch, sondern in höherem symbolischen Sinne. Darin ist nach Sempers Meinung Rom sogar den Hellenen überlegen, weil es das griechische Bausystem aus der Gebundenheit erlöst, zum freien künstlerischen Ausdrucksmittel erhebt und durch die Verbindung mit dem Gewölbebau die Möglichkeit einer großartigen Raumkunst schafft. „Sie verhält sich zur Architektur der Griechen wie ein symphonisches Instrumentalkonzert zu einem lyra-begleiteten Hymnus." Da die Renaissance erst zur vollen Beherrschung dieser Errungenschaften kommt, so schließt sich Semper in der Baupraxis mit Vorliebe an die verschiedenen Entwicklungsstadien derselben an, zunächst mehr an die Florentiner Frührenaissance, dann an die römische Hochrenaissance und schließlich an Palladio. Aber er behält zugleich die Baureste der römischen Antike im Auge und studiert Vitruv so eifrig, wie seine italienischen Vorgänger im sechzehnten Jahrhundert.

Will man Sempers Bedeutung für die deutsche Architektur in einer auch dem Laien verständlichen Formel festlegen, so besteht sie also in der Einführung der italienischen Renaissance in die deutsche Baukunst. Zwar hatten sie zuvor schon Klenze und andere mehr äußerlich übernommen. Aber für Semper war sie, wie Lipsius betont, der eigenste Ausdruck innersten Empfindens, die angeborene architektonische Sprache, nicht nur ein Schema, das neben anderen verwendet wird. Er befreite die jüngere Generation der Architekten von solcher schematischen Auffassung der Renaissance, ähnlich wie sie Viollet-le-Duc von der oberflächlichen Behandlung der Gotik befreit hatte. Wenn heute unsere großen Staatsdienstgebäude noch vorwiegend im Hochrenaissancestil gehalten sind, wenn dieser heute noch das natürliche Ausdrucksmittel unserer Staatsbaubeamten zu sein scheint, und fast der einzige Stil, der mit Sicherheit und Geschmack angewandt wird, so verdanken wir das zum guten Teile Sempers Vorarbeiten. Ob das ein Glück für unsere heutige Baukunst ist, mag unerörtert bleiben, für jene Zeit war es gewiß gut und notwendig.

Aber wir dürfen Semper nicht ausschließlich nach seinen baukünstlerischen Leistungen bewerten. Er war zum mindesten ebenso groß (oder größer?) als Gelehrter und Forscher, als Theoretiker und Lehrer, wie denn auch etwas Verstandesmäßiges, logisch Erbildetes an allen seinen Bauten erkennbar ist. Diese Neigung zur Theorie wird schon durch seinen Bildungsgang gefördert. In Hamburg, wo er 1803 geboren ist, durchlief er das Gymnasium und erfüllte sich mit klassischer Kultur. Aber zur humanistischen Bildung gesellt sich bei ihm die Neigung zu realistischen Fächern, und er zieht 1823 nach Göttingen, um dort Mathematik zu studieren. Neben wissenschaftlichen Interessen offenbart der vielseitig Begabte auch künstlerische, und sie führen ihn zur Architektur. 1825 geht er nach München und arbeitet

kurze Zeit unter Gärtners Führung, um dann an Bülaus Werk über den Regensburger Dom mitzuwirken.

Ein glücklicher Unglücksfall verleidet ihm den Aufenthalt in Deutschland und er flüchtet 1826 nach Paris, wo er ins Atelier des Schöpfers der gotischen St. Klothilden-kirche zu Paris eintritt. Der Rheinländer Gau war aber nicht so ausschließlich Gotiker, wie seine damaligen Kölner Fachgenossen. Er ist es, der Semper in die italienische Renaissance einführt und ihn zu dauernder Beobachtung der glänzenden weiteren Entwicklung dieses Stiles in der französischen Architektur anregt. Nachdem Semper einige Zeit in Deutschland praktisch gearbeitet, weilt er nochmals 1829 und 1830 in der Seinestadt,

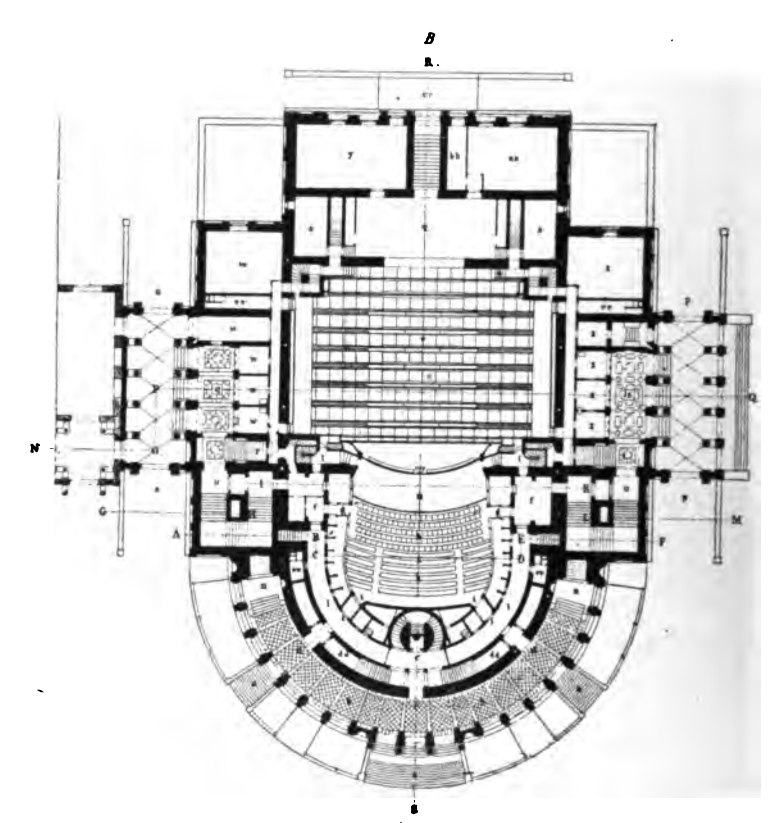


Abb. 96. G. Semper: Grundriß des alten Dresdner Hoftheaters.

rastlos schaffend. 1849—1851 kehrt er wieder als politischer Flüchtling dort ein, und seine Berichte in Fachblättern zeugen davon, daß er die inzwischen entstandenen Neubauten ernsthaft studiert. So war er weit besser als der Durchschnitt der jungen Architekten vorbereitet, als er 1831 eine größere Studienreise nach Italien und Griechenland unternahm. Im Gegensatz zur herrschenden Anschauung machte er dort Beobachtungen über die Polychromierung der griechischen Bauten, und tat so einen weiteren Schritt zu selbständiger Auffassung der antiken Baukunst. Während die Kunstgelehrten noch an der Theorie von der Farblosigkeit antiker Bauten festhielten und daraus den ausschließlich plastischen Stil der griechischen Kunst deduzierten, tritt Semper dieser Meinung entgegen mit dem Nachweis, daß an den

Monumenten der Griechen die drei bildenden Künste in so inniger Verbindung zusammen wirkten, daß sie vollständig ineinander aufgingen. Nach der Rückkehr von seiner Studienreise veröffentlicht er 1834 diese Beobachtungen in einer kleinen Denkschrift: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" und kommt in späteren Werken wiederholt darauf zurück, so 1851 in den „Vier Elementen der Baukunst". Hier versichert er, daß er mit seinem Freunde Gonry diese Beobachtungen, ganz unbeeinflußt von den Entdeckungen Hittorfs und anderer, gemacht habe, und daß er sogar eine viel intensivere Farbengebung für die antiken Bauten annehme, als die französischen Forscher. In dieser Zeit überwiegt bei ihm das baugeschichtliche Interesse. Semper liegt in erster Linie daran, den historischen Tatbestand festzulegen. Er hat seine Entdeckungen über die Polychromie



Abb. 97. G. Semper: Das alte Dresdner Hoftheater.

der alten Bauten fast gar nicht in die Praxis übersetzt, abgesehen von Festdekorationen und der polychromen Ausschmückung der Antikensäle im japanischen Palais zu Dresden (1836). Als Grund seiner Enthaltsamkeit führt er an, daß die ersten polychromen Versuche in Deutschland ihm das größte Entsetzen verursacht hätten. „Während sich hier ein verblasener Marzipanstil als Griechisch gerierte, ging dort ein blutroter Fleischerstil auf." Er verzichtet auf beide und folgt in der Dekoration lieber „den Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung farbigen Materials, wo es die Umstände erlaubten".

Den Beweis dafür lieferte er 1838 bei dem Bau des Dresdner Hoftheaters (Abb. 96 u. 97). Man hatte ihn 1834 als Direktor der Bauschule und als Professor der Baukunst an die Dresdener Akademie berufen, und es begannen für ihn glückliche Jahre rastlosen Schaffens, freudigen Lehrens. Auch zwei große Aufträge kamen fast gleichzeitig. Die Dresdener Synagoge, die eine etwas erzwungene Verbindung romanischer und maurischer Motive zeigt, wurde 1838

bis 1840 ausgeführt; die Knappheit der Mittel scheint hemmend auf Semper gewirkt zu haben. Etwas freier konnte er sich ausleben bei der Errichtung des Königl. Hoftheaters zu Dresden (1838—1841). Er brach mit der überlieferten Manier, den vielgliedrigen Theaterbau in ein griechisches Tempelschema einzuzwängen. Was Schinkel bei seinem Berliner Schauspielhaus nur schüchtern versucht hatte, das führte er mit Energie durch, indem er den Organismus des Gebäudes äußerlich erkennbar machte, dem hohen Bühnenraum das Halbrund des Zuschauerhauses sichtbar vorlegt und es mit einem konzentrischen dreigeschossigen Umgang umschließt. An den hohen Mittelbau der Bühne wird beiderseits ein Treppenhaus und eine bedeckte Zufahrt angelehnt, an der Rückseite ein Festsaal angeordnet. Alles das wird so fein in den Verhältnissen zusammengestimmt, daß es durchaus einheitlich und harmonisch wirkt. Dennoch hat die Entschiedenheit, mit der er jeden Teil des Gebäudes nach außen hin kennzeichnet, ihm damals den Vorwurf zugezogen, den Zusammenhang zerrissen zu haben. Nach unserem heutigen Standpunkt hätte er, ohne der Sache zu schaden, noch energischer gliedern dürfen. Im Ganzen war aber doch ein vielbewunderter und vielnachgeahmter Typus des Theaterbaues geschaffen, der allein genügt, um Sempers Namen Dauer zu verleihen.

Anderen Problemen wandte er sich zu, als er 1844 an dem Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche teilnahm. Gründlich, wie immer, hat er auch hier in einer Schrift „Über den Bau evangelischer Kirchen" die Fragen theoretisch erörtert, die er in seinen Entwürfen praktisch zu lösen gedachte. Semper suchte nach einer Vermittelung zwischen dem einheitlich gestalteten Predigtsaal und dem mehr künstlerisch und stimmungsvoll wirkenden Langhausbau mit Choranlage. Er steuerte auf die Schaffung einer evangelischen Predigtkirche los, und kam auch unter der Einwirkung der Dresdener Kreuzkirche der Lösung nahe. In diesem Sinne wurde ihm mit Recht der erste Preis zuerkannt, dann aber durch ein neues Schiedsgericht die Ausführung dem Engländer Scott übertragen, der es sich durch Anschluß an den traditionellen Grundriß der mittelalterlichen katholischen Kirchen bequem gemacht hatte, dessen Projekt jedoch durch reinere Behandlung der Gotik bestach. Längst ist der Streit jener Tage verklungen. Scotts Gotik wird nicht mehr bewundert, aber auch das Unzulängliche in Sempers Grundrißlösung wird heute offen zugegeben. Seine steife Rundbogenarchitektur mit ihrem Formgemisch würde gewiß niemand zurückwünschen.

So endete dieser Ausflug in Neuland mit Verdruß, und er war glücklich, als ihm 1847 der Auftrag zuteil wurde, die Dresdener Gemäldegalerie im Renaissancestil zu errichten. Als Abschluß des Zwingers und als Begrenzung des Theaterplatzes entstand jener langgestreckte zweiflügelige Bau mit Rustikaunterbau und einem streng behandelten Obergeschoß, dessen Mittelrisalit als dreigeteilter römischer Triumphbogen sich öffnet, um die Durchfahrt zum Zwinger zu schaffen (Abb. 98). Die Feinheit der Details erhöht den Eindruck vornehmer Ruhe, worin das Museum mit dem naheliegenden Hoftheaterbau sehr erfreulich zusammenstimmt. Die Schwierigkeit lag darin, die Rückseite entsprechend zu dekorieren und doch mit der übermütigen Barockarchitektur des Zwingers in Harmonie zu bringen, der den Vorhof zum Museum bildet. Aber trotz der gewaltigen Rustikafläche, trotz der schönen, von Sansovinos Libreria entlehnten Bogenhalle des Hauptgeschosses blieb Semper hier weit hinter Pöppelmann zurück. Dabei nahm Semper unter dem Zwang der Verhältnisse immer noch zu viel Rücksicht auf die Fassaden, wodurch ungenügende Treppenanlagen und eine un=

glückliche Gestaltung des inneren Hauptraumes sich ergaben. Als unzulängliche Entschuldigung kann nur angeführt werden, daß er den Bau im Stich lassen mußte, als kaum das Erdgeschoß emporgeführt war. Denn seinem feurigen Temperament nachgebend, hatte Semper an der Revolution im Frühjahr 1849 tätigen Anteil genommen, konnte aber noch rechtzeitig nach Paris flüchten, von wo er dann nach England ging. Man pflegt zu dieser Episode im



Abb. 98. G. Semper: Mittelbau der Dresdner Gemäldegalerie.

Leben des Künstlers witzig zu bemerken, daß ihn das Problem des Barrikadenbaues derart gereizt habe, daß er der praktischen Erprobung nicht widerstehen konnte.

Auf Jahre hinaus war Semper damit der Bautätigkeit entrissen. Um so lebhafter nahm er die theoretischen Studien wieder auf, und zwar in England, wohin er 1851 durch Shadwiks Vermittlung berufen wurde, um zunächst an der Organisation der Weltausstellung

bis 1840 ausgeführt; die Knappheit der Mittel scheint hemmend auf Semper gewirkt zu haben. Etwas freier konnte er sich ausleben bei der Errichtung des Königl. Hoftheaters zu Dresden (1838—1841). Er brach mit der überlieferten Manier, den vielgliedrigen Theaterbau in ein griechisches Tempelschema einzuzwängen. Was Schinkel bei seinem Berliner Schauspielhaus nur schüchtern versucht hatte, das führte er mit Energie durch, indem er den Organismus des Gebäudes äußerlich erkennbar machte, dem hohen Bühnenraum das Halbrund des Zuschauerhauses sichtbar vorlegt und es mit einem konzentrischen dreigeschossigen Umgang umschließt. An den hohen Mittelbau der Bühne wird beiderseits ein Treppenhaus und eine bedeckte Zufahrt angelehnt, an der Rückseite ein Festsaal angeordnet. Alles das wird so fein in den Verhältnissen zusammengestimmt, daß es durchaus einheitlich und harmonisch wirkt. Dennoch hat die Entschiedenheit, mit der er jeden Teil des Gebäudes nach außen hin kennzeichnet, ihm damals den Vorwurf zugezogen, den Zusammenhang zerrissen zu haben. Nach unserem heutigen Standpunkt hätte er, ohne der Sache zu schaden, noch energischer gliedern dürfen. Im Ganzen war aber doch ein vielbewunderter und vielnachgeahmter Typus des Theaterbaues geschaffen, der allein genügt, um Sempers Namen Dauer zu verleihen.

Anderen Problemen wandte er sich zu, als er 1844 an dem Wettbewerb um die Hamburger Nikolaikirche teilnahm. Gründlich, wie immer, hat er auch hier in einer Schrift „Über den Bau evangelischer Kirchen" die Fragen theoretisch erörtert, die er in seinen Entwürfen praktisch zu lösen gedachte. Semper suchte nach einer Vermittelung zwischen dem einheitlich gestalteten Predigtsaal und dem mehr künstlerisch und stimmungsvoll wirkenden Langhausbau mit Choranlage. Er steuerte auf die Schaffung einer evangelischen Predigtkirche los, und kam auch unter der Einwirkung der Dresdener Kreuzkirche der Lösung nahe. In diesem Sinne wurde ihm mit Recht der erste Preis zuerkannt, dann aber durch ein neues Schiedsgericht die Ausführung dem Engländer Scott übertragen, der es sich durch Anschluß an den traditionellen Grundriß der mittelalterlichen katholischen Kirchen bequem gemacht hatte, dessen Projekt jedoch durch reinere Behandlung der Gotik bestach. Längst ist der Streit jener Tage verklungen. Scotts Gotik wird nicht mehr bewundert, aber auch das Unzulängliche in Sempers Grundrißlösung wird heute offen zugegeben. Seine steife Rundbogenarchitektur mit ihrem Formgemisch würde gewiß niemand zurückwünschen.

So endete dieser Ausflug in Neuland mit Verdruß, und er war glücklich, als ihm 1847 der Auftrag zuteil wurde, die Dresdener Gemäldegalerie im Renaissancestil zu errichten. Als Abschluß des Zwingers und als Begrenzung des Theaterplatzes entstand jener langgestreckte zweiflügelige Bau mit Rustikaunterbau und einem streng behandelten Obergeschoß, dessen Mittelrisalit als dreigeteilter römischer Triumphbogen sich öffnet, um die Durchfahrt zum Zwinger zu schaffen (Abb. 98). Die Feinheit der Details erhöht den Eindruck vornehmer Ruhe, worin das Museum mit dem naheliegenden Hoftheaterbau sehr erfreulich zusammenstimmt. Die Schwierigkeit lag darin, die Rückseite entsprechend zu dekorieren und doch mit der übermütigen Barockarchitektur des Zwingers in Harmonie zu bringen, der den Vorhof zum Museum bildet. Aber trotz der gewaltigen Rustikafläche, trotz der schönen, von Sansovinos Libreria entlehnten Bogenhalle des Hauptgeschosses blieb Semper hier weit hinter Pöppelmann zurück. Dabei nahm Semper unter dem Zwang der Verhältnisse immer noch zu viel Rücksicht auf die Fassaden, wodurch ungenügende Treppenanlagen und eine un=

glückliche Gestaltung des inneren Hauptraumes sich ergaben. Als unzulängliche Entschuldigung kann nur angeführt werden, daß er den Bau im Stich lassen mußte, als kaum das Erdgeschoß emporgeführt war. Denn seinem feurigen Temperament nachgebend, hatte Semper an der Revolution im Frühjahr 1849 tätigen Anteil genommen, konnte aber noch rechtzeitig nach Paris flüchten, von wo er dann nach England ging. Man pflegt zu dieser Episode im



Abb. 98. G. Semper: Mittelbau der Dresdner Gemäldegalerie.

Leben des Künstlers witzig zu bemerken, daß ihn das Problem des Barrikadenbaues derart gereizt habe, daß er der praktischen Erprobung nicht widerstehen konnte.

Auf Jahre hinaus war Semper damit der Bautätigkeit entrissen. Um so lebhafter nahm er die theoretischen Studien wieder auf, und zwar in England, wohin er 1851 durch Shadwiks Vermittlung berufen wurde, um zunächst an der Organisation der Weltausstellung

mitzuwirken. Als man nach Schluß der Ausstellung daran ging, die offenbaren Mängel in der Erziehung der englischen Kunsthandwerker zu beseitigen, als auf Anregung des Prinzgemahls das Museum und die School for practical art errichtet wurden, da erhielt Semper die Professur für Metallbearbeitung. Vor allem scheint er aber als Ratgeber des Prinzgemahls Einfluß auf die ganze Gestaltung des Unterrichts geübt zu haben. So lebhaft das von englischer Seite bestritten wird, so dürfen wir doch in ihm einen der Begründer des kunstgewerblichen Unterrichtswesens sehen, einen der Schöpfer jener Bewegung, die durch Verbindung des Anschauungsunterrichtes im South Kensington-Museum mit dem Zeichenunterricht maßgebend wurden für die fernere Gestaltung des englischen, ja des europäischen Kunsthandwerks. Denn nach dem Muster des South Kensington-Museums entstanden Kunstgewerbemuseen in allen Kulturstaaten, und sie alle lehrten Stilkunde.

Nebenher schrieb Semper damals an seinem erst 1860 veröffentlichten Werke „der Stil", durch das er für die Ästhetik der Baukunst vielleicht noch Dauernderes geschaffen hat, als durch seine Bautätigkeit. Voraus ging eine kleine Schrift über die „vier Elemente der Baukunst" (Braunschweig 1851), und einen gewissen Abschluß dazu bildete sein Vortrag „über Baustile" (Zürich 1869).

Die Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung des Stiles bildet den Mittelpunkt dieser Abhandlungen. Wohl ist die Kunst an das Material, an den Stoff gebunden, die Metalle erfordern eine andere Behandlung als Marmor oder Holz, die Konstruktion wirkt mitbestimmend auf die Form. Aber die Formen der Baukunst sind nicht durch den Stoff allein bedingt, sondern durch die Ideen, welche damit verknüpft werden. Jene Formen sind auch keineswegs alle von der Baukunst selbst geschaffen, sondern vielfach in primitiven Entwicklungsepochen der Menschheit aus der Technik herausgebildet, z. B. aus Flechten und Weben. So sind die Grundgesetze des Stils in den technischen Künsten identisch mit denjenigen in den tektonischen, also in der Architektur. Die letztere bedient sich der ererbten, allgemein gültig gewordenen Typen, um sich durch sie symbolisch auszudrücken. Die Baustile entstehen also nicht rein mechanisch durch Vererbung und Anpassung. Es kommt vielmehr der freie Wille des schöpferischen Menschen auch hierbei in erster Linie in Betracht. Die Kunst, wie die Geschichte, ist das sukzessive fortgebildete Werk Einzelner, die für die Forderungen ihrer Zeit den Ausdruck fanden und gestalteten. Sie bedürfen also, um einen neuen Stil zu gestalten, neuer Kulturgedanken, welchen die Baukunst dann monumentalen Ausdruck leiht. Darum ist der Versuch, willkürlich einen neuen Stil zu erfinden, so aussichtslos. So ergibt sich als Definition von „Stil" die völlige Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Semper verfolgt dann den Werdegang der Stile, natürlich immer vom Standpunkte des ausübenden Künstlers, zieht daraus nutzbringende Schlüsse für die lebende Kunst, bekämpft die Theorien der Ästhetiker und Historiker. Dabei ist er ein geistreicher und gewandter Schriftsteller, der durch die Fülle seiner Beobachtungen auch trockene Statistik zu beleben weiß. Er ist ein leidenschaftlicher Kritiker, der witzig und sarkastisch den Gegner angreift, und obendrein mit treffenden Beweisen niederschlägt. Er ist endlich von einer Klarheit und Bestimmtheit des Ausdruckes, wie sie nicht immer in literarischen Erzeugnissen bildender Künstler vorkommt. Wenn Semper als Architekt vielleicht nicht so selbständig und schöpferisch ist, wie manche glaubten, als Schriftsteller war er ein aus Eigenem reichlich Spendender.

Erst im Jahre 1855 fand Semper wieder eine Stellung, in der er seine Begabung als Gelehrter und Lehrer, wie als Künstler und Baupraktiker gleichermaßen verwerten konnte. Man berief ihn als Professor an das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich. Der Neubau dieses Polytechnikums (1858—1863, Abb. 99) und des im Palladio-Stil gehaltenen Rathauses zu Winterthur (1865—1866) zeigten, daß er nun mehr als früher nach großer Wirkung strebte. Allerdings zuweilen im Übermaß. So fällt bei dem Züricher Bau das Mittelrisalit der Westfront zu wuchtig aus. Dies Fortissimo massiver Rustikapfeiler, säulenumrahmter Nischen, der statuenbekrönten Attika steht zu unvermittelt in der sonst ruhigen Front. Aber die großartige Lage des Polytechnikums versöhnt uns wieder.

Von Anfang an hatte sich Semper nicht mit der Ausgestaltung der Bauten an sich begnügt, sondern sie immer in Rücksicht auf die Umgebung als dekoratives Glied eines



Abb. 99. G. Semper: Polytechnikum in Zürich.
Nach einer Photographie von Gebr. Wehrli, Kilchberg.

größeren Ganzen behandelt. Nun schien sich ihm in München Gelegenheit zu bieten, in diesem Sinne schöpferisch zu wirken. Aber schon bei dem Projektieren des Wagnertheaters scheiterten die großen Pläne König Ludwigs an der Kurzsichtigkeit der Münchener Stadtverwaltung, und nebenbei hatte das zur Folge, daß sich Semper mit seinem alten Freunde Richard Wagner auf lange Zeit hinaus gründlich verfeindete. Der Bau wurde schließlich in veränderter Form in Bayreuth aufgeführt. Erst das Jahr 1870 brachte für Semper die Erlösung aus sächsischer Verbannung durch die Berufung zum Neubau des Dresdener Hoftheaters, nachdem Sempers früherer Bau 1869 abgebrannt war. Der Neubau wurde räumlich größer und in der Ausstattung reicher als das alte Theater. Die Grundform blieb im wesentlichen dieselbe, im Ausbau trat aber an Stelle der Feinheit und Harmonie jetzt Reichtum und Kraft. Noch mehr wurde die Sonderung von Bühnenhaus und Zuschauerraum betont, ersteres höher emporgerückt. Statt des feinen dorischen Portals wird in der Mittelachse der Front eine hoch-

ragende Exedra angelegt, um die langgestreckten, flachen Bogenlinien des äußeren Umganges durch eine starke Vertikale zu unterbrechen. Noch konsequenter als zuvor wird das Prinzip durchgeführt, den Organismus nach außen sichtbar zu machen. Mehr Größe, aber auch manche gewollte Härte charakterisiert den Neubau, der als Ganzes entschieden gewonnen hat, wenn er auch an liebevoller Durchbildung dem Vorgänger nachsteht. Die Bauführung (1871 bis 1878) mußte Semper seinem Sohne Manfred anvertrauen, denn für ihn selbst hatte sich indessen die höchst verlockende Aussicht eröffnet, bei der Neugestaltung der Stadt Wien entscheidend mitsprechen zu dürfen. So siedelte er 1871 dorthin über. Das große, schon seit Jahrzehnten die Wiener Bauwelt beschäftigende Projekt der Stadterweiterung sollte in der Errichtung der Hofmuseen seinen glänzenden Abschluß finden. Die Entscheidung in diesem Kampfe spitzte sich so zu, daß man schließlich Gottfried Semper als obersten Schiedsrichter berief. Semper ging mit Eifer auf diese Gelegenheit, in größtem Stile zu wirken, ein und entschied sich für Hasenauers Entwürfe, die er weiter bearbeitete. Wie ihm durch den Kampf gegen Hasenauer, ja durch kleinliche Intriguen in Wien das Leben verbittert wurde, soll weiterhin berichtet werden. Genug, er verzichtete schließlich 1876 freiwillig auf die Fortarbeit. Die letzten Jahre verlebte der schon Kränkelnde meist in Italien, bis er 1879 zu Füßen der Cestiuspyramide die letzte Ruhe fand.

So hat der zu monumentalem Schaffen berufene Meister wenig ausgeführte Bauten hinterlassen, und auch diese waren fast alle Bestandteile einer größeren nicht durchgeführten Anlage. Immerhin bleibt genug, um daraus den großen Gestalter zu erkennen, dessen Kunst zwar vielfach antiquiert ist, aber auf dessen Schultern eine neue Generation Erfolge errang. Er war für die deutschen Architekten der Vermittler jener großen Bewegung, die in Frankreich seit den dreißiger Jahren inauguriert wurde, in der Malerei durch Delacroix, in der Plastik durch Rude, in der Architektur durch Hittorf, Duban, Duc und Labrouste. Sein Verdienst war es, an Stelle des einseitigen Hellenismus die reich bewegte römische Renaissance gesetzt zu haben. Und vor allem war es sein Verdienst, daß er eine wahrhaft große Baugesinnung nicht nur den Wienern, sondern als sein geistiges Erbe auch Deutschland hinterlassen hat, sein Verdienst, die in historischen, ästhetischen und philosophischen Spekulationen umherirrende Theorie der Baukunst auf praktischen Boden durch sein Werk „Der Stil" gestellt zu haben. Weil er den Künstler und Gelehrten in sich vereinigt, repräsentiert er die ideale Form des „Kunstgelehrten". In dieser Eigenschaft war Semper ganz besonders berufen, der historisch-eklektischen Kunst des 19. Jahrhunderts Impulse zu geben.

Es war kein Zufall, daß Semper auf der Höhe seines Könnens sich nach Wien wandte. Denn hier kam schneller als in Berlin oder München der freie Geist einer neuen Zeit zum Durchbruch, hier sammelten sich zeitweise die besten Meister deutscher Baukunst zu großen Taten.

Auf keiner Stadt hatte die Reaktion, die den Freiheitskriegen folgte, so schwer gelastet als auf Wien. Seit den fünfziger Jahren lockerte sich das strenge Regiment, Handel und Verkehr hoben sich und trotz des Verlustes der italienischen Provinzen gedieh Österreich durch den lebhaften Verkehr mit der Levante. Selbst die Niederlage von 1866, die es von der beständigen Rücksichtnahme auf die reichsdeutschen Interessen befreite, war eher fördernd als hemmend. Die Kaiserstadt an der Donau, die zuletzt wie eine kleine deutsche Residenz in philiströse Krähwinkelei versunken war, wird nun für ein paar Jahrzehnte die üppigste und

lebenslustigste Stadt Westeuropas, ein deutsches Paris. Vielleicht wird man dereinst der Wiener Kunst seit 1848 wie der Pariser ihre Oberflächlichkeit und Hohlheit zum Vorwurf machen. Immerhin — es war doch ein gewaltiger Fortschritt zu spüren. Peter von Nobile (1774—1854), der Erbauer des klassizierenden äußeren Burgtores (1822) war der letzte künstlerisch schaffende Architekt in Wien gewesen, wenn er auch nur einem ernüchterten Palladianismus gehuldigt hatte. Was danach kam — war Bürokratenstumpfsinn oder armseliger Bedürfnisbau. Einzelne Versuche zur Wiederbelebung der Gotik gingen nebenher, wie z. B. die Marienkirche zu Turnau von Hausknecht aus Prag (1824). Die Errichtung der Alt-Lerchenfelder Kirche (1848—1851, Abb. 100) durch J. G. Müller (1822—1849) gilt dann als das Präludium der neuen Zeit in Wien. Stilistisch läßt sich gegen diese Behandlung der italienisch-romanischen Formen viel einwenden. Aber die Sehnsucht nach freiem künstlerischem Gestalten war damit wieder rege geworden und kam in der Art, wie Eduard van der Nüll (1812—1868) im Bunde mit Führich die Innenausstattung dieser Kirche durchführte (1854—1861), vollends zum Ausdruck. So war der Bann gebrochen. Gemeinsam mit August von Sicardsburg (1813—1868) hatte der vorgenannte van der Nüll 1839 in Italien ernsthafte Studien sowohl an mittelalterlichen, als an Frührenaissance-Bauten gemacht und diese Kenntnisse verwerteten sie nun durchaus künstlerisch, wenn auch in bescheidenem Umfange, an den ihnen in Wien gestellten Aufgaben, am Leopoldstädter Karlstheater, am Sophienbad, an der Arsenal-Kommandantur (1849 bis 1856), endlich unter Beimischung französischer Renaissanceformen an ihrem Hauptwerke, der 1861—1869 errichteten Hofoper (Abb. 101). Diese Hofoper war mit ihrer dem Hauptbau vorgelegten doppelten Loggia und ihren malerisch gruppierten Nebenräumen dem „ehrbaren Altwienertum" ein Greuel. Aber van der Nüll und Sicardsburg bauten unbekümmert frisch darauf los und offenbarten auch fernerhin in allen Einzelheiten sorgfältige Schulung und im Ganzen ein feines architektonisches Empfinden. So erschien die Hofoper als ein vielversprechender Anfang der neuen Wiener Kunst. Auch im Innern wurde dekorativer Reichtum entfaltet, der luxuriös war, ohne protzig zu wirken. Die gleiche Reife erwies dieses Künstlerpaar bei Privatbauten, wie dem Palais Larisch.



Abb. 100. J. G. Müller: Altlerchenfelder Kirche in Wien.

Solche Regungen einer neuen Zeit fielen zusammen mit einer gewaltigen Umgestaltung des Wiener Stadtbildes. Die Hofoper fand schon ihren Platz an der neuen „Ringstraße", an jener großartigen Folge breiter Boulevards, die seit dem Jahre 1858 an Stelle der niedergelegten alten Festungswerke traten und das alte ummauerte Wien in eine offene

und hervorragend schöne Stadt verwandelten. Wien legte gleichsam die hohe Halsbinde und die Vatermörder ab und ging mit offener Brust der neuen Schönheit entgegen. Ein besonderes Glück war es, daß diese Erweiterung der Stadt zu einer aufs Höchste gesteigerten städtischen und staatlichen Bautätigkeit Anlaß gab, so daß die großen Terrains nicht ausschließlich der Privatspekulation zur Ausschlachtung anheimfielen. Ein weiterer Vorteil war, daß die Lage der alten Festungswerke und der einzelnen Bastionen eine wechselnde Richtung der Hauptachsen bedingte, daß also die neuen Straßenzüge mannigfaltig gebrochen wurden. Daraus ergaben sich wieder interessante Ausblicke auf die an den Schnittpunkten errichteten Monumentalbauten. Diese künstlerischen Vorteile einer weiträumigen Bebauung sind ohne weiteres einleuchtend. Ihr stehen auch Nachteile gegenüber. Die Raumverschwendung ist wirtschaftlich bedenklich und die ungeschützten weiten Flächen sind sowohl bei trockenem und staubigem, wie bei nassem regnerischen Wetter der Gesundheit der



Abb. 101. Van der Nüll und Sicardsburg: Das Hofopernhaus in Wien.

Bevölkerung nicht besonders zuträglich. Doch auch in künstlerischer Hinsicht ist diese Weitläufigkeit nicht immer von Vorteil. Für viele Bauten geht dadurch der Maßstab verloren und mancher malerische Effekt hätte sich durch geringere Straßenbreite und veränderte Richtung erzielen lassen. Es scheint, daß man das Vorbild von Paris, die Place de la Concorde und die Boulevards, allzueifrig nachgeahmt und zu wenig Wiener lokale Eigenart berücksichtigt hat.

Immerhin verdankt Wien seinen Ruhm als eine der schönsten Städte Europas zum guten Teil dieser Stadterweiterung, die das Leben aus den engen Gassen der theresianischen Epoche auf breite, grünumsäumte Plätze und in großstädtische Straßen trieb. Die erste Anregung zum einheitlichen Bebauungsplan ging vom Redakteur der 1836 begründeten „Bauzeitung" aus, von Ludwig Förster (1797—1863), einem Schüler des vorerwähnten Peter von Nobile. Zum Glück waren es sehr verschiedenartig beanlagte Künstler, die später zur

Ausgestaltung des Planes und zur Ausführung der Hauptbauten berufen wurden. Die florentinisch-französische Renaissance, auf die van der Nüll und Sicardsburg gewiesen, wurde bald aufgegeben. Dafür holte Wien nach, was es bisher versäumt, den Hellenismus und die Romantik. Aber die Zeiten waren fortgeschritten. Beide Richtungen kamen reifer, architektonisch und malerisch besser entwickelt zur Anwendung.

Den neuen Hellenismus brachte Theophil Hansen (1813—1891). Er war in Kopenhagen geboren und dort bei Hetsch und seinem Bruder Hans Christian Hansen (1803—1883) vorgebildet. Dann hatte er acht Jahre in Athen zugebracht als Gehilfe dieses Bruders, der bei der Entdeckung und Wiederaufrichtung des Niketempels auf der Akropolis sich einen Namen gemacht und zu Athen die Universität 1837—1842 in klassischem Stile errichtet hatte. Wie einst der Däne Thorwaldsen, so wurden jetzt die dänischen Brüder Hansen die eifrigsten Vertreter der griechischen Antike, die sie edel und rein, aber doch mit mehr Geist,



Abb. 102. Th. Hansen: Das Reichsratsgebäude in Wien.

Anmut und Selbständigkeit handhabten, als die älteren Hellenisten. Durch den langen Aufenthalt in Athen war sie ihnen geläufiger, vertrauter geworden, sie hatten sie in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen kennen und verwenden gelernt, nicht nur als Schulformel. Theophil Hansen hatte aber gleichzeitig in Griechenland die byzantinische und islamitische Baukunst studiert und schon in Athen bei Kirchen angewandt. Dieser malerischen byzantinischen Richtung bleibt er treu, als er 1846 nach Wien übersiedelte. Er verwertet sie bei dem Bau der evangelischen Kapelle (1846—1849), der Synagoge (1853—1858), des Arsenals und der griechischen Kirche (1858). Nachdem er aber in Athen die Akademie der Wissenschaften im Parthenonstil errichtet hatte (1860), war ihm plötzlich die Brauchbarkeit des Hellenismus auch für moderne Aufgaben klar geworden, und er wußte diese neue Entdeckung bei dem Bau des Reichsrats-Gebäudes zu Wien (Abb. 102) höchst geschickt anzuwenden. Ein gewisser Zwang ist auch in seinen klassischen Bauten, besonders an den Fassaden erkennbar. Nicht selten leidet die Behaglichkeit und Brauchbarkeit der Räume unter dem

Streben nach möglichst einfachem, großartigem und übersichtlichem Grundriß, nach möglichstem Parallelismus der Teile. Aber im allgemeinen übertrifft doch Hansen in der Freiheit seines Klassizismus weitaus den Berliner Schinkel, hinter dem er wohl nur in der Strenge der Einzelbildungen zuweilen zurücksteht. Hansen ist graziöser, weicher, Feuerbach findet ihn „zierlich". Welch' heitere Schönheit atmet am Wiener Reichsrathause der Eingangsportikus über der schwungvollen Riesenrampe, der an den Louis XVI Stil erinnert. Wie breitet sich wienerische Eleganz über den ganzen Bau und gibt ihm etwas Modernes trotz allem Hellenismus. Sehr hübsch ist die Ausgestaltung der Hauptsitzungssäle, wobei die antike Theateranlage auf moderne Verhältnisse übertragen wird. Ist doch die Hauptwand mit ihrer Imitation eines Tempelgiebels geradezu dem Bühnenbau der Antike entlehnt. — Hansens Hellenismus war durchaus malerisch in dem Reichtum der Details, in der Anhäufung von Skulpturen. Er liebte auch reichliche Anwendung der Farbe, bunten Marmor, Terrakotten und Wandgemälde, die meist durch Rahl und seine Schüler ausgeführt wurden. Bei mehrstöckigen Bauten mußte Hansen natürlich seinen Hellenismus der italienischen Renaissance annähern. So beim Bau des Musik-Vereinshauses zu Wien (1867—1870), der Kunstakademie (1872—1876) und der Börse (1872—1877). Bei Wohnhausbauten beschränkt er sich auf die Wirkung allein durch gute Verhältnisse und geschickte Gruppierung. So am Heinrichshof, einer kühn zusammengefaßten Gruppe von Miethäusern (1861—1863) und an den Palästen Todesco-Sina, Prinz Eugen (Wilhelm), Epstein (1871), Ephrussi.

Wie Hansen einen malerisch gewordenen Klassizismus, so vertreten Heinrich von Ferstel (1828 — 1883) und Friedrich Schmidt (1825—1891) eine freiere Richtung der Gotik. Heinrich von Ferstel, ein Wiener Kind, Schüler von van der Nüll und Sicardsburg, erhielt 1855 auf einer Studienreise in Italien plötzlich die Nachricht, daß ihm der Preis für seinen Entwurf zur Votivkirche zugefallen sei. (Sie wurde 1856—1879 errichtet als Sühne für das Attentat auf den Kaiser im Jahre 1853). Ferstel schuf da einen prächtigen, fast möchte man den für eine Votivkirche unpassenden Ausdruck gebrauchen, einen heiteren Bau, auf dessen malerische Ausstattung wie auf die Einzelbildung neben deutschen und französischen Kathedralen auch der Stephansdom vielfach eingewirkt hat (Abb. 103). Das schöne, ruhige Baumaterial, die maßvolle Anwendung der Farbe in dem reichlich beleuchteten Innern geben ihm gegenüber der oft so pedantischen deutschen Neugotik einen unleugbaren Reiz. Ferstels künstlerische Neigungen waren sonst mehr auf italienische Hochrenaissance als auf Gotik gerichtet. Im Palais des Erzherzogs Ludwig Viktor, im österreichischen Museum für Kunst und Industrie (1868—1871) mit seinem effektvollen Arkadenhof, und in der Wiener Universität (1886), die gleichfalls durch außerordentlich schöne Hofanlage sich auszeichnet, sucht er die edlen Verhältnisse und schlichten kraftvollen Formen der Hochrenaissance mit feiner malerischer Ausstattung angenehm zu verbinden.

Strenger und kraftvoller, aber auch herber als der liebenswürdige Ferstel war Friedrich Schmidt (1825—1891), ein geborener Württemberger, der als Steinmetz unter Zwirner in der Kölner Dombauhütte gearbeitet und dort den Grund zu tüchtigem handwerklichen Schaffen gelegt hatte. 1858 wurde er als österreichischer Professor an die Mailänder Akademie berufen, beteiligte sich dort an der Wiederherstellung von S. Ambrogio und hatte so Gelegenheit, auch in die Baugesinnung der alten italienischen Kunst einzudringen. 1859 nach dem Verlust der Lombardei ging er nach Wien, wo er seit 1862 als Dombau-



Abb. 103. H. Ferstel: Die Votivkirche in Wien.

meister an St. Stephan tätig war. Bald sollte er sich auch als schöpferischer Architekt bewähren. Bei der Konkurrenz zur Wiener Votivkirche erhielt er allerdings nur den dritten

Preis, bei dem Wettbewerb um das Berliner Rathaus schon die höchste Auszeichnung, aber noch nicht die Ausführung. Seine eigentliche Wirksamkeit beginnt erst mit der Pfarrkirche zu Fünfhaus (1864—1875), wo er den Versuch macht, einen achtseitigen Zentralbau mit einer gotischen Hauptkuppel und zwei Nebentürmen zu schaffen. Schmidts Stärke lag im Konstruktiven, was auch bei seiner Lazaristenkirche zu Wien (1860—1862), der Pfarrkirche Brigittenau (1867—1873) und schon früher bei einer Kirche zu Graz hervortrat (1851). Daraus ist seine Vorliebe für die Gotik erklärlich, die er auch im Profanbau, trotz früherer Mißerfolge, durchzusetzen sucht. Sein akademisches Gymnasium (1863—1866) war noch etwas trocken detailliert. Um so glücklicher ist er beim Entwurf für das Wiener Rathaus



Abb. 104. F. Schmidt: Das Rathaus in Wien.

(1872—1883), einem der weiträumigsten und wirkungsvollsten Stadthäuser, das mit seinem frei hervortretenden Hauptturm und den vier kleineren Nebentürmen im Mittelbau selbst den großen Platz des Rathausparkes beherrscht (Abb. 104). Allerdings hat Schmidt hier in wahrhaft genialer Weise die gotischen Details nach Bedarf mit Renaissancegedanken verbunden. Durch das Zusammenfassen der Stockwerke im Mittelbau, durch den glücklichen Ausgleich der horizontalen und vertikalen Tendenzen, durch die wuchtige Ausgestaltung des etwa 100 m hohen Mittelturmes, durch die freie Entwickelung der Dachbauten hat er, unbekümmert um stilistische Bedenken, den künstlerischen Gesamteindruck stets über die nüchterne Regelrichtigkeit siegen lassen. Auch bei seinem Sühne-Stiftungshause (1881—1885) bewährte er sich in der malerischen Gruppierung der Fensterachsen der Hoffront als geschmackvoller Gotiker.

Neben Ferstel, Schmidt und Hansen hatte den größten Einfluß auf die Ausgestaltung

der Ringstraßenanlage der Baron Hasenauer (1833—1894). Alle die vorgenannten Baumeister wurden ja mit dem Baronstitel geschmückt, aber keiner wußte ihn so wie Hasenauer in einem gewissen Wiener Lebemannssinne mit Recht zu führen. Der jüngste unter den Genannten, war er der geschickteste im Erringen äußerer Erfolge. In Braunschweig und dann 1850—1855 an der Wiener Akademie bei van der Nüll und Sicardsburg hatte er seine Studien gemacht, die ihm schon 1854 einen Preis eintrugen. Wohlhabend und unabhängig wie er war, konnte er in jungen Jahren Italien, Frankreich, Holland und England durchwandern und an großen Konkurrenzen sich beteiligen. 1859 erhielt er den zweiten Preis in dem Wettbewerb um die Florentiner Domfassade, dann 1861 den dritten Preis für das Wiener Opernhaus. Der Erfolg machte ihn kühn. Nachdem er in Wien einige wirkungsvolle Profanbauten ausgeführt, wie das Palais des Grafen Lützow und das Kaufhaus „Aziendahof", gelang es ihm 1867 neben Hansen, Ferstel und von Löhr die Zulassung zur Konkurrenz um die Errichtung der Hofmuseen zu erzwingen. Heiß war

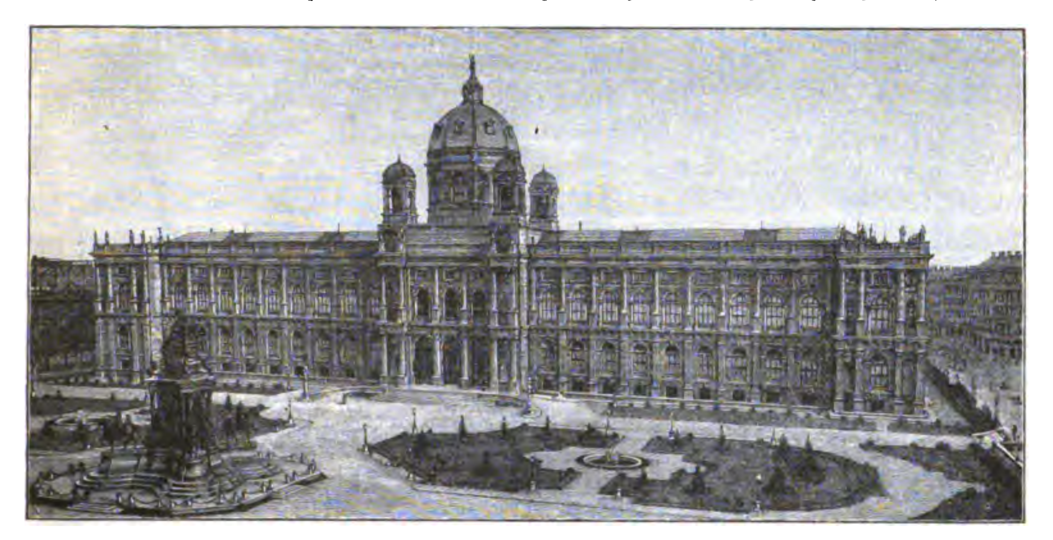


Abb. 105. G. Semper und C. v. Hasenauer: K. K. Hofmuseen (Gemäldegalerie), Wien.

der Kampf. Schon hatte Hasenauer die Siegespalme errungen, als seine Gegner durchsetzten, daß Gottfried Semper als oberster Schiedsrichter 1871 berufen wurde. Mit vollem Eifer ging Semper auf diese Gelegenheit, in größtem Stile zu wirken, ein und unterzog Hasenauers Plan einer weitgehenden Umgestaltung. Die beiden neu zu errichtenden Flügel der Hofburg und als Fortsetzung derselben die beiden Hofmuseen sollten durch Abschlußbauten zu einer großartigen, die Hauptachse der Ringstraße überschneidenden Platzanlage ausgebildet werden. Begonnen wurde 1872 mit den beiden Hofmuseen, deren einander zugewandte Fassaden gleichartig gestaltet sind (Abb. 105). Über einem Rustika-Untergeschoß faßte Semper die oberen Stockwerke durch Säulenstellungen zusammen. In dem als Risalit kräftig vortretenden Mittelbau liegt Vestibül und Treppenhaus. Darüber erhebt sich eine von vier kleineren Türmen flankierte Kuppel. Die von Hasenauer weit vorgeschobenen Eckrisalite schränkt Semper ein und gibt dem Ganzen ein außerordentlich strenges, festes Gefüge. Indessen hatte Hasenauer die bauliche Oberleitung bei der Wiener Weltausstellung 1873 übernommen und dabei Dank

einem leicht beweglichen Talente große Erfolge errungen. Selbst die unschöne Riesenrotunde hatte er ziemlich erträglich gestaltet und durch geschmackvolle kleinere Nebenbauten, Pavillons und dergleichen alle Welt entzückt. Während Sempers so fein abgewogene und streng gezeichnete Museumsfassaden dem an schwungvolles Barock gewöhnten Wiener in ihrer eigentlichen Schönheit unverständlich bleiben mußten, gefiel jene billige Dekorationskunst auf der Weltausstellung allgemein. Als dann der vom Erfolg berauschte Hasenauer mit dem leidenschaftlichen Semper in Differenzen kam, fand der Meister so wenig Unterstützung, daß er freiwillig zurücktrat und die Weiterführung Hasenauer überließ. Dieser gab bei der inneren Ausstattung der Hofmuseen, vor allem im Vestibül und Treppenhaus, seiner Schmuckfreude im Übermaße nach. Nichts wurde gespart an verschiedenfarbigem Marmor, an Bemalung und Vergoldung; und zu allem Überfluß lieferte noch Munkacsy ein entsetzlich unruhiges Deckengemälde fürs Treppenhaus. Zum Glück erwies sich wenigstens Makart durch die feingestimmten Lünettenbilder als echter Nachfolger der späten Venezianer. Die prachtvolle Ausstattung mußte übrigens manche architektonische Schwäche verbergen, z. B. die häßlichen Zwickelräume am Übergang zum Achteck. Einmal im Zuge, steigerte Hasenauer seine Ausstattungskünste noch bei der Ausgestaltung des Hofburgtheaters, dessen Treppenhaus ganz offenbar den Wettkampf mit Garniers großer Oper in Paris aufnehmen sollte (Abb. 106). Wie in Dresden war dem Bühnenraum der halbrunde Zuschauerraum vorgelegt, aber die seitlichen Anfahrten zu weit vorgeschobenen Flügeln entwickelt, ganz wie Semper das schon bei seinem Wagner-Theater für München geplant hatte. Der Eindruck dieser dem Ring zugewendeten mächtigen Schauseite ist ein außerordentlicher, die Zweckbestimmung des Ganzen wie der einzelnen Teile klar ausgesprochen. Über diesen in der Hauptanlage Sempers Geist atmenden Bau verbreitete dann Hasenauer an der Fassade wie im Innern jene Fülle des Schmuckes, die mehr als alle Vorzüge der Grundrißlösung und des Aufbaues bei der Eröffnung 1888 gerühmt wurde.

Hasenauer war indessen als Hansens Nachfolger an der Bauakademie Professor geworden und mit dem Ausbau des kaiserlichen Lustschlosses Lainz und eines Flügels der Königlichen Hofburg am äußeren Burgplatz nach Sempers Entwurf betraut worden. Mit der Anmut der älteren barocken Teile der Hofburg kann sich dieser kolossale Flügelbau nicht messen, dafür ist er zu wenig belebt und gegliedert. Aber die großen Abmessungen verlangten wohl solche monumentale Einfachheit. Indessen wurden Hasenauers spätere Lebensjahre durch die heftigen Angriffe der ewig kritischen Wiener verbittert. Den Haß vieler Künstler hatte er sich zugezogen durch die Art, wie er, der doch im wesentlichen Sempers Entwürfe ausführte, gegen diesen Künstler aufgetreten war. Jetzt empfand er diesen Haß um so bitterer, je mehr äußere Ehren auf ihn gehäuft wurden. Unrecht haben jedenfalls diejenigen, die in Hasenauers Leistungen nichts als geistigen Diebstahl erkennen wollten. Hasenauer war kein Bahnbrecher, kein schöpferischer Genius. Aber, wäre er ein so minderwertiger Künstler gewesen, wie seine Feinde behaupten, warum zog dann Semper seine Entwürfe denen von Ferstel und Hansen vor? Das werden auch seine Gegner nicht bestreiten, daß, als der Schwerleidende endlich 1894 seinem Herzleiden erlag, mit ihm wohl das größte dekorative Talent aus der Reihe jener Monumentalkünstler schied, die Wien zu einer modernen Großstadt umgestaltet hatten.

Auf die gewaltigen Leistungen dieser drei Jahrzehnte folgte ein Rückschlag. Die Baulust

und das Bedürfnis waren einigermaßen erschöpft. Auch hatte Wien indessen durch den Gang der politischen und kommerziellen Ereignisse seine hervorragende Stellung zum Teil eingebüßt. Aber auch in der besten Zeit waren doch nur einzelne Monumentalbauten vollkommen befriedigend



Abb. 106. C. v. Hasenauer: Stiegenhaus des Hofburgtheaters in Wien.

nach Stil und Material. Der Bau von Miets- und Geschäftshäusern lag nur in seltenen Fällen in den Händen von Künstlern, — es sei aber an Hansens Heinrichshof und Hasenauers Azienda-hof erinnert. Im übrigen gedieh das schablonenhaft und billig hergestellte, aber reich ornamentierte vielstöckige „herrschaftliche Zinshaus", neben dem gute Stadthäuser der Geldaristokratie

von Hansen, Ferstel, Hasenauer, Tietz u. a. ganz vereinzelt stehen. Nur äußerlich vollzog sich ein Wechsel, indem an Stelle der italienischen Renaissance, die neben der Gotik bisher vorwiegend geherrscht hatte, besonders durch Fellner (geb. 1847) und Helmer (geb. 1849) das in Wien als eine Art Nationalstil betrachtete Barock trat. Weniger Anklang hatte die deutsche Renaissance gefunden, und die Art, wie A. Wielmanns (geb. 1843) sie beim Justizpalast angewandt (1875—1881), war auch nicht verlockend. Fellner und Helmer, die 1887 bis 1889 das deutsche Volkstheater noch im italienischen Renaissancestil errichtet hatten, gingen bei ihren späteren Theaterbauten zum Wiener Barock über. Doch begnügten sie sich nicht mit dieser Stiländerung, sondern reformierten auch die gesamte Anlage. Sie sorgten für ausgiebige Nebenräume, für breite Wandelgänge in jedem Rang, kurz behandelten das Innere als einen Festsaal, in dem man nicht nur sehen sondern auch gesehen werden will. Diese rührige Baufirma gab in mehr als einer Hinsicht dem neuen Wien ihr Gepräge, da sie auch in erster Linie bei der Ausgestaltung des modernen Wiener Warenhauses mitwirkte (Eisernes Haus). Trotz alledem drohte die einst so frische Wiener Baukunst in Routine unterzugehen, bis ihr in den letzten Jahren durch O. Wagner, Olbrich u. a. neues Leben zugeführt wurde, und sie in mancher Hinsicht sogar wieder jene führende Stellung zurückgewann, die ihr einst Hansen, Schmidt und Ferstel verliehen hatten.

Mit dem gewaltigen Aufschwung Wiens konnten die übrigen deutschen Residenzen nicht Schritt halten. Zwar erhoffte man in München vom Regierungsantritt Ludwigs II (1864) nach allen Richtungen hin eine Neubelebung der schönen Künste. War doch König Ludwig II. zweifellos ein künstlerisch veranlagter, genialer Mensch, seiner Zeit weit voraus, besonders den zuweilen etwas philiströsen Münchenern. Aber gerade hier zeigte sich, wie wenig angeborener Kunstsinn genügt, wie viel auf die Erziehung desselben ankommt. Die romantischen Schwärmereien des Fürsten ließen ihn auf phantastische und märchenhaft ausschweifende Projekte verfallen, ließen ihn Flitter und Tand für echte Kunst nehmen. Er hatte keine Ahnung, wie sehr alle wahre Kunst zu ihrem Heile von Zweck und Material abhängt, wie sehr sie aber auch der Freiheit bedarf, um sich gesund zu entwickeln. In München wollte der König kommandieren. Wie auf allen Gebieten, so kam dieser höchst sensitive Mann auch bei seinen Bauplänen sehr bald in Konflikt mit der Außenwelt. Semper hatte einen genialen Entwurf für ein Richard-Wagner-Theater jenseits der Isar geliefert. Aber die biederen Münchener waren von der Schönheit und Notwendigkeit eines solchen ketzerischen Kunsttempels ebensowenig zu überzeugen, wie von der Bedeutung Sempers für eine Wiederbelebung der Münchener Baukunst. Sofort trennte sich der König auch hierin von seinem Volke und ging von nun ab seine eigenen Kunstwege. Hätte er wenigstens einen Richard Wagner unter seinen Architekten zur Seite gehabt, der die große Baugesinnung und die verschwenderisch bereit gestellten Mittel des Fürsten zu genialen Neuschöpfungen hätte ausnutzen können. Aber nachdem Semper gegangen war, fand sich kein architektonisches Genie, das den König hätte beherrschen und ihm große Gedanken suggerieren können. Nur brave Handlanger blieben, die willig seinen Launen dienten. Da er selbst für das eigentlich künstlerische Schaffen keinen kritischen Blick besaß, so überwogen bald die Geschmacklosigkeiten in der Ausstattung seiner Schlösser das gut Kopierte. Unter dem Einfluß Wagners und seines eigenen Naturells sah er alles mit den Augen des Regisseurs, der nicht über eine gewisse Scheinwirkung hinausverlangt. Daher liebt er theatralisch-romantische Prospekte und träumt von majestätischen

Königsschlössern, wie sie nur die Phantasie eines Märchendichters ersinnen kann. Leider wurden diese königlichen Träume realisiert durch den Klenzeschüler Georg Dollmann (1830 bis 1895), der etwa auf dem Niveau eines in der Kunstliteratur leidlich bewanderten Bauunternehmers stand. Er hatte 1866—1868 bei Giesing eine ganz anspruchslose gotische Kirche begonnen, als ihn König Ludwig abberief, um nun gleich den Linderhof zu errichten (1869 bis 1878, Abb. 107), d. h. um in eine urwüchsige bayrische Voralpenlandschaft die hier geradezu verletzende Imitation einer französischen Schloßanlage des 18. Jahrhunderts zu verpflanzen. Unter Beihilfe von Riedel (1813—1885), des Erbauers eines Münchener Bahnhofs, und von Josef Hofmann (1840—1896) sammelte Dollmann eiligst Motive aus dieser Epoche. Gleichzeitig füllte er seine Skizzenbücher mit romanischem Material, da er für den König die Theaterburg „Neuschwanstein" hervorzaubern mußte (1869—1886, Abb. 108)



Abb. 107. G. Dollmann: Schloß Linderhof.

eine malerisch verbesserte, vergrößerte und vermehrte Ausgabe der Wartburg, deren Lage in der Landschaft unbeschreiblich effektvoll ist, aber die zu betreten jedem Architekten von Gefühl höchst peinlich sein muß. Überall empfindet man, daß die Entwürfe vom Hoftheatermaler Jank gefertigt wurden. Indessen brachte König Ludwigs Bewunderung für den roi soleil den Plan zum Ausbruch, durch Dollmann, wieder im Bunde mit Josef Hofmann, in Herrenchiemsee 1878—1885 eine neue Ausgabe des Versailler Schlosses veranstalten zu lassen. Leider blieb auch diese Replik sehr wesentlich hinter dem Original zurück. So beschränkt sich denn die Bedeutung dieser Königsschlösser für die Münchener Kunst in der Hauptsache auf die materielle Förderung, die das Kunstgewerbe durch seine Teilnahme an der Innenausstattung erhielt. Indirekt kam der malerische Zug dieser Architektur wohl auch der Münchener Baukunst zu Gute. Aber das ändert doch nichts an der Tatsache, daß König Ludwigs Mäcenatentum und die ungeheueren, dem Lande entzogenen

Mittel der ernsten Münchener Kunst gänzlich verloren gingen. Streicht man Linderhof, Herrenchiemsee und Neuschwanstein aus der bayrischen Kunstgeschichte, so entsteht keine Lücke in ihrem Entwickelungsgange.

Das Bürgertum war damals noch nicht stark genug, um aus sich selbst heraus Großes zu gestalten. Die Epigonen des Klenze'schen Klassizismus und der Gärtner'schen Romantik



Abb. 108. G. Dollmann: Schloß Neuschwanstein.

wirkten noch hier und da in alter Weise fort. Daneben erstand ein Vorkämpfer der italienischen Renaissance in Neureuther (1811—1886). Obwohl Gärtner-Schüler, ging er seit seiner italienischen Reise (1836) ganz zum Studium der Renaissance über, wovon er zuerst beim Bau des Würzburger Bahnhofs (1850) Zeugnis ablegte. Seine Technische Hochschule in München (1866—1870) ist heute überholt und erscheint etwas kleinlich, während sie für

jene Zeit durch relative Unabhängigkeit von den Vorbildern, durch malerische Empfindung und vor allem durch sorgfältige Durchbildung der Details für die jungen Architekten anregend wurde. Daß Neureuther energisch weiter arbeitete, zeigte er beim Neubau der Münchener Kunstakademie (1873—1885, Abb. 109). Sie imponiert nicht nur durch das vorzügliche Material der ganz in Marmor hergestellten Fassade, sondern auch durch die freie Grundrißanordnung und den großen monumentalen Zug. Dagegen gelang es Neureuthers Schüler Graff nicht, dem weitläufigen Zentralbahnhof zu München ein zweckentsprechendes Gepräge zu geben. Trotz Säulenhallen und Kolonnaden wirkt er nicht einmal imposant und der Grundriß ist durch die vorgelagerten Höfe ganz unübersichtlich geworden.

Erst seit dem großen Kriege 1870/71 und dem durch die politische und wirtschaftliche Einigung bedingten schnellen Emporblühen der deutschen Industrie wurde die Münchener



Abb. 109. Neureuther: Die Kunstakademie in München.
Nach einer Photographie von Ferd. Finsterlin in München.

Baukunst unabhängig von den wechselnden Neigungen des Fürsten. Auch in Bayern wirkte jetzt die große nationale Begeisterung, die allen Deutschen, weit über die schwarz-weiß-roten Grenzpfähle hinaus, das notwendige Selbstvertrauen und ein freudiges Streben nach Kraftbetätigung in den Künsten des Friedens verlieh. Selbst der durch überstürzte Unternehmungen veranlaßte „Krach" hielt die Entwickelung kaum auf. Ein äußeres Kennzeichen dieser nationalen Begeisterung war die Aufnahme der deutschen Renaissance, die von Pecht u. a. als der „echt deutsche" Stil gepriesen wurde, was ihrer Ausbreitung vielleicht noch förderlicher war, als alle künstlerischen Vorzüge. Allerdings entsprach sie in jeder Beziehung den Bedürfnissen der Zeit. Es regte sich ja bei uns mit zunehmendem Wohlstand wieder das Verlangen nach breiter Behäbigkeit, nach einer gewissen Opulenz. Die plastische Magerkeit des Neuhellenismus und die strenge Größe der italienischen Hochrenaissance wichen dem überquellenden Formen- und Farbendrang. Es war nicht Zufall, daß gerade die Münchener

Maler und Kunstgewerbler, Gedon an der Spitze, die sogenannte „altdeutsche Renaissance“ und nebenher das Barock und Rokoko wieder einführten. Lenbachs altmeisterliche Helldunkel-Porträts mit ihrer Imitation der Patina, Gedons und Seidls Interieurs mit ihren dunkeln Plüschvorhängen, den verblichenen Sammetdecken und Gobelins, ihren patinierten Bronzen und ihrem Urväterhausrat, die stilvollen Kneipen mit derben dunkelgebeizten Eichenholzmöbeln, holzverkleideten Wänden, Beschlägen mit künstlichem Edelrost und verschnörkelten Stuckdecken gingen alle aus dem Wunsche hervor, die ängstliche Gemessenheit durch derbe Fülle zu verdrängen. Die Maler mit ihrer Freude am Altertümlichen gaben den Ton an, wodurch auch die Münchener Baukunst in eine Patinaepoche hineingezogen wird. Dem Inneren mußte das Äußere entsprechen. Die deutsche Renaissancefassade mit ihrer kräftigen Profilierung, der Fülle von Ziergliedern, Giebeln, Erkern und Portalen genügte allen Anforderungen der prachtliebenden großstädtischen Geschäftsleute. Die Festigkeit der Formen gab Gelegenheit, mit billigen Mitteln große Effekte zu erzielen, kurz — Reklame zu machen. Auch für das städtische Mietshaus erschien die „bürgerliche“ deutsche Renaissance wie geschaffen. Die vorwiegende Vertikaltendenz der Fassade erlaubte bei geringer Frontbreite eine größere Zahl von Stockwerken als bisher üblich, gestattete auch reichliche Ausnutzung des Dachgeschosses. So war dem Patriotismus und dem praktischen Bedarf zugleich gedient. Überhaupt veränderte sich damals langsam die ganze Physiognomie der deutschen Städte. Bisher war die Residenzstadt mit ihrer wohlgepflegten, zum Schlosse führenden Hauptstraße und ihren in bescheidener Kahlheit sich anreihenden Nebenstraßen, mit ihrer Unterordnung unter die Bedürfnisse des Hofes und der Bureaukratie vorherrschend gewesen oder hatte wenigstens als Ideal einer deutschen Stadt gegolten. Jetzt tritt das geschäftliche Leben überall in den Vordergrund, nicht nur in den alten Handelsstädten an der Nordsee und am Rhein. Die „Geschäftsstraßen“ mit ihren Läden und Magazinen bilden den Mittelpunkt. In den Nebenstraßen wird das Mietshaus möglichst auffallend herausgeputzt, und nur in den ärmeren Außenvierteln herrscht noch die Mietskaserne alten Stiles, das Massenquartier der kleinen Leute. An der Peripherie der Stadt aber erheben sich Villenvororte, die von dem Palast des Kommerzienrats bis zum billigen Landhaus die verschiedenartigsten Bautypen aufweisen.

Am augenfälligsten ist die Umgestaltung des bürgerlichen Wohnhauses in den Großstädten, nicht nur im Aufbau sondern auch in der Grundrißgestaltung. Einst hatte das gute alte Bürgerhaus eine oder ein paar Familien beherbergt. Nun erfanden die Terrainspekulanten das Zinshaus, jenes geradezu gemeingefährliche Ungetüm mit seiner jeder Hygiene spottenden Raumausnutzung. Das gilt besonders vom Berliner Typus der sechziger Jahre. Hier war das Treppenhaus häufig in einem Lichtschachte untergebracht, in dem die an trüben Tagen oder bei Schneefall stockfinstere Wendeltreppe aufwärts kroch. Hinter dem ebenso dunklen sogenannten „Berliner Zimmer“ lagen ohne gesonderten Zugang Schlafräume, Küche usw. nach einem licht- und luftlosen Hofe hinaus, dazu das Mädchenzimmer als „Hängeboden“ über dem Kloset. Zuweilen stellten ungeschützte eiserne Umgänge an jedem Stockwerk des Hofes die Verbindung zwischen den Zimmern her. Weit schlimmer noch als die nach der Straße gelegenen Vorderhauswohnungen waren die im Quergebäude oder im sogenannten Gartenhaus (ohne Garten) gelegenen Hinterwohnungen, durch deren Anlage die Höfe auf ein Minimum reduziert wurden. Ähnlich unpraktische und gesundheitsgefährliche

Grundrisse gab es auch in den anderen Großstädten. Sehr langsam begann die Besserung. Die Treppenhäuser werden opulenter, den Hinterzimmern führte man durch größere Höfe mehr Luft und Licht zu, alle Abmessungen wuchsen nach Höhe und Tiefe. Die besseren Wohnungen erhielten reichlich Nebenräume, sogar Badezimmer, deren Benutzung allerdings heute noch bei uns, im Gegensatz zu England, meist auf die Samstage beschränkt ist. Sonst würde man nicht so oft das Badezimmer mit dem W. C. traulich vereint finden.

Wenig erbaulich war auch die äußere Herrichtung dieser „herrschaftlichen Wohnungen“. Die Fassade wird mit Stuck- und Zinkornament überladen. Die Gesimse werden von wilden Männern und Weibern, sogenannten Atlanten und Karyatiden getragen, die Balkone erhalten bei einem Meter Ausladung Brüstungen von 0,5 m Breite, mit ansehnlichen dicken Balustern. Giebel ragen empor, hinter denen kein Dach steht, daneben Türmchen, die unzugänglich, aber mit ungeheuerlichen Zwiebelhelmen gekrönt sind. Etwas besser gestaltete sich die Entwickelung des Villenbaues. Die Landhäuser der Klassizisten bestanden ja meist in einem kastenartigen Gebäude mit Portikus und Giebel, oder waren durch Zinnenkranz, Eckturm und Flachbogen an Tür und Fenstern als englisch-gotisches Schloß dekoriert. Die Neurenaissance bescherte uns dafür kleine Palastfassaden, etwa nach dem Muster des Palazzo Pandolfini. Die deutsche Renaissance bereichert wenigstens die Fassaden durch Türme, Erker und Giebel, ermöglicht auch eine größere Freiheit des Grundrisses und bereitet so die gesunde Entwickelung des modernen Villenbaues vor.

In den Geschäftsstraßen begann indessen die Umwandlung des Wohnhauses zum Kaufhaus. Anfangs war bei zunehmendem Bedarf der Ladenraum häufig in einem beliebigen Mietshaus durch Verbreiterung der Fenster und durch Ausbrechen einer Ladentür, vielleicht auch durch Vereinigung zweier Zimmer im Erdgeschoß gewonnen worden. Nun erfordern die das ganze Erdgeschoß einnehmenden tiefen Verkaufsräume größere Fenster. Man muß die Mauerflächen möglichst beschränken, um Licht zu gewinnen. In den zwei unteren Stockwerken werden die Frontmauern ganz durch Eisenstützen ersetzt. So entstand jener charakteristische Typus des Geschäftshauses der siebziger und achtziger Jahre. Die schmiedeeisernen Stützen der Untergeschosse sind mit gußeisernen Säulen oder mit einem Steinmantel umkleidet. Darüber sitzt ganz unvermittelt der Oberteil eines Renaissancebürgerhauses, das in Putz die Sandsteinverkleidung imitiert. Leider vergriff man sich dabei völlig in der Wahl der Vorbilder. Die künstlerische Erziehung des Volkes wie des Architekten hielt eben nicht Schritt mit dem wachsenden Wohlstand und der Fülle der Vorlagewerke. Das Nürnberger Fachwerkhaus, wie es Albrecht Dürer etwa bewohnt hatte, war nicht nobel genug. Man kopierte die Prunkfassade, die der Millionärschwiegersohn Martin Peller in Nürnberg errichtet, oder den Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. In den kleineren Städten Deutschlands schämten sich die Bürger ihrer alten, mit Holzschnitzereien köstlich verzierten Fachwerkbauten. Man verputzte sie und verbarg vielleicht hinter aufgemalten Steinquadern die ursprüngliche Schönheit. Die Palastfassaden wurden Allgemeingut auch der bescheidneren Mieter, während in den schlecht beleuchteten, mit billigen Tapeten beklebten Zimmern geschmackloses Mobiliar, mit dünnen Fournieren belegte Dutzendware, die soliden aus vollem Holz geschnitzten Schränke, Tische und Truhen der Vorfahren verdrängten.

Man baute „stilecht“, statt in echtem Material, und das Surrogatunwesen begünstigte jede Ausschweifung. Der Unterricht paßte sich dem an. Die neubegründeten Kunstgewerbe-

schulen und Baugewerkschulen lockten den Handwerker aus der Werkstatt und vom Bau fort, erniedrigten ihn zum Kopisten, richteten ihn zum Ornamentzeichner ab und stießen ihn dann voller Ansprüche, aber ohne Kenntnis der handwerklichen Grundlage, in die Praxis hinaus. Und doch — es waren eben Lehrjahre deutscher Kunst, die plötzlich zu Freiheit und Reichtum gekommen war und sich nun wild geberdete, bis sie endlich zu vornehmer Ruhe in beschaulichem Verwerten des Alten oder zu größerer Selbständigkeit im Gestalten neuer moderner Formen überging. Dabei verstand man es in München gegenüber der quantitativ so viel stärkeren preußischen Produktion das künstlerische Übergewicht zu bewahren. Bisher hatten hier die Könige ihre Prachtbauten, ja ganze Straßen aufgeführt. Aber was wollte das heißen gegen den Massenbetrieb, der nun mit der aufblühenden Industrie, dem gewaltig anschwellenden Fremdenverkehr mit seinen Hôtels, Verkaufslokalen, Biertempeln usw. einsetzte. Den Fremden zu Liebe wurde jetzt in den Schenken und Kaufläden ein Aufwand getrieben, der dem an rustikale Bescheidenheit gewöhnten Münchener durchaus zuwider war.



Abb. 110. L. Gedon: Galerie Schack, München.

Dieser Aufschwung traf zusammen mit der Entwickelung des dekorativen Geschmacks, der Freude an tiefen farbigen Tönen in den Bildern der späteren Pilotyschüler. Bezeichnender Weise war auch der geniale Führer der neuen Kunstweise, der hochbegabte Lorenz Gedon (1843—1883), nicht ausschließlich Architekt, sondern eben so sehr Maler und Bildhauer. Als Mensch und Künstler eine hinreißende Kraftnatur, wurde er der Schöpfer zahlreicher, urwüchsig derber, oft überschäumender, aber stets stimmungsvoller und fesselnder Werke. Von ihm lernte das aufblühende Münchener Kunstgewerbe, aber auch Meister wie Lenbach und Seidl verdankten ihm offenbar mehr, als sie selbst annahmen. Seiner derb zugreifenden Art entsprach die deutsche Renaissance mit ihrer Fülle und ihrem überschwenglichen Detailreichtum ganz besonders. Er wendet sie zuerst 1872—1874 bei dem Umbau der dem Grafen Schack gehörenden Häuser in großem Maßstabe an mit einem Erfolge, der allen die Augen darüber öffnete, was sich aus diesem bisher verachteten Stil machen ließ. (Abb. 110.) Er führte

dann noch das Hôtel Bellevue zu München aus, widmete sich aber in der Folge ganz der dekorativen Kunst, wobei er mühelos den Übergang zum Barock und Rokoko fand.

Der starke malerische Zug gab Gedon und seinen Nachfolgern einen Vorsprung vor den zu sehr am Lehrbuch haftenden norddeutschen Architekten. Mit Geschick imitierten die Münchner auch im Außenbau das Altertümliche, die nachträglichen Anbauten in abweichender Stilform, die Patina, das Verwitterte der Oberfläche, kurz, sie kopierten den ganzen antiquarischen Reiz alter Monumente an ihren Neubauten. Es ist nicht zu verkennen, daß damit in der Baukunst ein bedeutender Schritt vorwärts getan war, indem nicht bloß Stilechtheit, sondern



Abb. 111. Hauberisser: Rathaus in München.
Nach einer Photographie von Würthle & Sohn, Salzburg.

vor allem malerische Gruppierung der Bauteile und die Wirkung des Materials, wenn auch zunächst nur im antiquarischen Sinne, berücksichtigt wurden. Damit war Gabriel Seidl schon auf dem Wege zu einem modernen Stil, obwohl er bei seiner „Annakirche“ noch an den alten Vorbildern festhielt. Auch Hauberisser (geb. 1841) begann als Stilkünstler. Er hatte nacheinander die Münchener, Berliner und Wiener Schule durchlaufen und in letzterer sich an monumentales Schaffen gewöhnt. Auf Rechnung dieser Wiener Schule kommt es wohl auch, daß er, der als Sieger aus der Konkurrenz um das Münchener Rathaus hervorging,

dieses 1867—1879 im gotischen Stile baute (Abb. 111). Die zeitgenössische Kritik hat ihm das nicht verzeihen können. Pecht behauptete, ein „gotisches Rathaus in einer modernen Stadt" sei geradezu ein Anachronismus. Als ob ein deutsches Renaissance-Rathaus in einer „modernen Stadt" nicht ein ebenso empfindlicher historischer Fehler wäre! Als dann der etwas massiv ausgefallene Bau nicht recht befriedigte, schrieb man das ohne weiteres der falschen Wahl des Stiles zu. Hauberisser hat sich später bekehrt und seine Rathäuser zu Kaufbeuren und Wiesbaden im nationalen Modestil aufgeführt. Das letztere, in schönem rötlichen Taunussandstein errichtet, wirkt zugleich malerisch und monumental.

Allmählich greift eine gewisse Universalität in der Beherrschung der Stile Platz. Es wird fast selbstverständlich, daß jeder Architekt sich nach Bedarf in jeder gewünschten Bauweise auszudrücken vermag.



Abb. 112. Fr. Thiersch: Justizpalast in München.
Nach einer Photographie von Ferd. Finsterlin, München.

So baut Albert Schmidt (geb. 1841) den Löwenbräukeller mit seiner schönen Terrasse in deutscher Renaissance, die Münchener Synagoge im romanischen Stile, und zwar so altertümelnd, daß der harmlose Reisende sie ohne weiteres als ein wohlerhaltenes Dokument christlicher Baukunst zu bewundern pflegt, bis er durch seinen Bädeker über diesen konfessionellen und chronologischen Irrtum aufgeklärt wird. Auch wer es bedauert, daß so viel Genialität an die Wiederbelebung alter Muster verschwendet wird, muß doch gestehen daß diese Münchener Künstlergeneration beim Bau von Kirchen, Bierkellern, Cafés und Geschäftshäusern viel Vortreffliches geleistet hat. Es sei nur an das bekannte Café „Prinzregent" im Spätrenaissancestil von Hofbaurat von Brandl (1894), an das Café Luitpold mit seiner überschwenglich reichen Stuckdekoration, an die Matthäser-Brauerei von August Exter (1893), an die St. Benno-Kirche von Romeis u. a. erinnert.

An Monumentalität des Schaffens steht wohl Friedrich Thiersch (geb. 1852) heute noch unübertroffen in München da. Er hatte im Atelier von Mylius und Bluntschli in Frank-

furt a. M. gearbeitet und erhielt, nach größeren Reisen, am Münchener Polytechnikum 1879 eine Professur. Sein Palazzo Bernheimer, das riesige Kaufhaus dieser Firma (1890), prägt den profanen Zweck nicht mit der wünschenswerten Klarheit in seiner Form aus. Aber vielleicht lag das auch nicht in der Absicht des Bauherren. Dafür beherrscht er wirksam den weiten Maximiliansplatz und macht durch sein gediegenes Material und seine prunkvollen Formen für die Firma eine vornehme Reklame. Auf den zweigeschossigen Unterbau mit den Ladenräumen ist etwas kühn ein dreigeschossiges Palais im Stile Louis XIV. mit prachtvoller Kuppel aufgesetzt, dessen Rustika-Untergeschoß sehr geschickt als vermittelndes Glied zwischen den etwas unebenbürtigen Bauhälften benutzt ist. Seine vornehme architektonische Empfindung beweist Thiersch an dem im Barockstil errichteten kolossalen Justizpalast (1891—1897) zu München so glänzend, daß dadurch manche Mängel der Treppenanlage im Lichthof und in der Behandlung einzelner Räume wohl ausgeglichen werden (Abb. 112). Das koloristische Experiment, das Thiersch neuerdings bei dem Ergänzungsbau des Justizpalastes gewagt hat (wie es scheint mit geringem Erfolg und am falschen Platze), gehört zu jenen Versuchen, die zur modernen Kunst führen sollen.

Der vornehmste und geistreichste Vertreter der guten Münchener Dekorateur-Kunst ist Gabriel Seidl (geb. 1848). Seine Rathäuser zu Ingolstadt (1882) und Worms (1884), seine Bierpaläste, wie das Berliner Spatenbräu (1883) und das Münchener Kindl (Straßburg), der Arzberger und Franziskanerkeller zu München waren schon sehr wirkungsvoll und auch eigenartig in Einzelheiten. Aber das Beste von Gabriel Seidls Können offenbart sich erst beim Eintritt in eines seiner Bauwerke. Er ist der Meister der Innendekoration, die er immer vornehm, aber doch intim behandelt. Mit der zärtlichen Liebe eines Antiquitätensammlers stattet er die Zimmer wie alte Prunkstuben aus, schafft Salons mit schwerer venetianischer Stuckdecke und Brokatstoffen an den Wänden, ein Wohnzimmer im Nürnberger Stil mit dunkel gebeiztem Wand- und Deckengetäfel, mit vorspringenden Säulchen und Gesimsen, mit tiefgrünem Kachelofen, mit Zinnhumpen und Messinggerät auf dem Sims. An die mit schweren Stofftapeten behangenen Wände stellt er Möbel mit mattem burgunderrotem Bezug, hängt darüber Kopien alter Gemälde, verteilt auf den Schränken Raerener Krüge, schmiedeeiserne Leuchter und Delfter Fayencen, während das unvermeidliche Leuchterweibchen anmutig über dem Ganzen schwebt. Man muß die preziöse Ausstattung des Saales der Villa Heyl in Darmstadt gesehen, oder in Lenbachs Haus sich umgetan haben, wo von der alten Fontäne im Vorgarten bis zu den malerisch aufgehäuften antiken Fragmenten am Wohnhaus, von dem lauschigen Überbau über der Ateliertür bis zu dem koketten Muschelzimmer mit dem leise rauschenden Wasser und dem großen ausgestopften Pfauhahn jeder kleinste Teil der Innenausstattung daran gemahnt, wie alles das, scheinbar zufällig zusammengetragen, doch Resultat geschmackvollster Wahl und feinster Stimmungsmache ist. Diese Stimmungskunst entwickelt Gabriel Seidl im größten Maßstabe bei der Durchbildung des Münchener Künstlerhauses (1900). Den Glanzpunkt bildet hier der langgestreckte, durch mehrere Stockwerke gehende Festsaal in den Formen des italienischen Quattrocento, aber frei mit späteren Motiven durchwebt (Abb. 113). Dominierend ist das matte Rot imitierter Gobelins und das Schwarzgrau des Holzes, aber die verblichenen und doch noch glänzenden Töne luxuriöser alter Stoffe, kostbar geschnitzter Stühle, die noblen Effekte der Kopien nach Meisterwerken des Tizian, Morone, Pordenone, Veronese, Rembrandt und Rubens, das heitere Formenspiel der

überall verteilten Stuckrahmen und Flächenfüllungen, der fette Glanz eingelegter Marmorstücke und das matte Glühen der Vergoldung wirken erstaunlich zusammen, glanzvoll und doch in nobler Dezenz. Man träumt sich in den Festsaal eines altitalienischen Fürsten, der mit dem Raumsinn der großen Römer den Farbensinn der Venezianer und das plastische Gefühl der Florentiner vereint. Dieser Prunkraum mit seiner kunstvoll gegliederten Holzdecke bildet den Mittelpunkt eines Hauses, über dessen deutschen Renaissance-Giebeln ein Türmlein aufsteigt, wie es etwa ein Nürnberger Meister erdacht haben könnte. Das Ganze ist eine Blütenlese aus dem Kunstgarten alter Meister, die Frucht einer hohen Kultur und eines



Abb. 113. Gabriel Seidl: Festsaal im Künstlerhaus zu München.
Nach einer Photographie von Ferd. Finsterlin, München.

Jahrhunderts deutscher Stilgeschichte und Kunstforschung. Hätte Seidl es dreißig oder auch nur zwanzig Jahre früher mit dem gleichen exquisiten Geschmack geschaffen, so würde man der Bewunderung kein Wort des Widerspruches hinzuzufügen haben. Aber — hätte im Jahre 1900 die Münchener Künstlerschaft nicht doch ein originelleres Heim verdient? In dem Festspiel, das zur Eröffnung des Künstlerhauses am 29. März gegeben wurde, ließ man den Repräsentanten der Künstlerjugend so schön und richtig deklamieren: „Ich will ein Eigner sein und neue Pfade suchen!" „Hier sind ich — mit erlesenem Geschmack und mit Genie — die Formenwelt belebt, die müde durch Jahrhunderte sich schleppt und im Ersterben liegt."

Aber diese Anklage ließ man nur erheben, damit die Schöpfer des Künstlerhauses mit greisenhafter Entsagung erwidern konnten:

„Ach, einstens hat das gleiche Ungestüm,
Das deine Jugend aufwühlt, uns erregt!
Doch alle Spuren deuteten zurück
Auf längst gebahnte Pfade!
Wie der Magnet nach Norden stetig weist,
So strebt des Künstlers Sinn zur frühen Kunst“.

Ach ja, einst wollten auch diese Münchener Architekten und Maler, die sich um Lenbach scharten, Neues schaffen. Nun saßen sie dort, des Strebens müde, bequem gewordene Kopisten, talentvolle Verhökerer alter Kunstmotive. Den meisten genügt es, die großen Gewebe alter Kunst zu zerschneiden und neu zusammenzuflicken, wobei im besten Falle ein Ornamentlein abgeändert wird. Darum, bei allem Entzücken über Gabriel Seidl's Geschmack, müßte man gerade vor ihm als dem gefährlichsten Verführer die Jugend warnen. Hat er doch in dem 1900 eröffneten Münchener Nationalmuseum diese Kunst noch bestrickender entfaltet. Und doch wird vielleicht kaum ein Jahrzehnt nötig sein, um über die Art, wie er den Besitz dieses Museums zu köstlichen Stilleben zusammengruppierte, das Todesurteil zu fällen. Dann wird man wohl die schönen Gruppen abtragen, die Stücke so aufstellen, daß sie, gut beleuchtet, von allen Seiten studiert und kopiert werden können. In einem Museum soll nicht kahl, wie in einem Magazin, alles nebeneinander gereiht sein. Aber noch weniger soll so, wie hier im Münchener Nationalmuseum, um des künstlerischen Effektes willen ein jedes Stück lediglich als farbiger Fleck behandelt, Gefäße, Waffen und dergleichen als Ornament in Reihen gesetzt werden. Ein Künstler-Atelier darf wohl wie ein kleiner Antiquitätenladen zurecht gekramt werden, aber niemals darf ein Museum nur wie ein großes Atelier mit kunsthistorischer Ausstattung wirken.



Abb. 114.
Der Augustinerbau am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.
Nach Photographie von Ferd. Schmidt, Nürnberg.

So lag in der archäologischen Münchener Zierbaukunst die Gefahr, auf Eigenes ganz zu verzichten, über allerhand Patinawitzen größere Aufgaben zu vergessen, die Bauten wie bei einem Künstlerfest mit historischen Kostümen zu umwickeln. Gottlob ersteht daneben in München eine junge, ganz unhistorische Generation, die auch das Alte schätzt, aus ihr heraus aber das Neue entwickelt. Und unter denen, die mit größtem Geschmack, wenn auch etwas zaghaft den neuen Weg gehen, finden wir manchen der Besten von den letztgenannten, finden wir zu unserer größten Freude auch Gabriel Seidl.

München hat unter den bayrischen Städten einen gewissen Vorrang als Kunstmetropole. Augsburg und Nürnberg blieben dagegen in ihrer künstlerischen Bautätigkeit zurück. In Nürnberg vertraten einst Gnauth und Essenwein die alte historische Architekturschule. Essenwein (1831 bis 1892), der in Karlsruhe, Berlin und Wien ausgiebige Studien gemacht hatte, auch als Kunstschriftsteller bekannt wurde, hat als Leiter des Germanischen Museums dessen jetzige Gestalt im wesentlichen festgelegt (Abb. 114). Leider wurden, statt auf dem weiten Grundstücke einen geeigneten Neubau zu errichten, zwei alte Klöster mit der dazu gehörigen Kirche durch allerhand Zwischen- und Umbauten dem neuen Zwecke angepaßt. Dabei spielte der poetische Gedanke, der Wunsch, die alten Kunstwerke sinnig in alten Bauten aufzustellen, dem Architekten einen Streich. Nachdem zum Überfluß noch zahlreiche bunte Kirchenfenster gestiftet waren, hatten die meisten Räume weder genügend Licht noch hinreichende Größe. Seit aber der schon zuvor etwas unübersichtliche Bau noch vielfach erweitert wurde, gehört jetzt eine geradezu ungewöhnliche Findigkeit dazu, aus diesem Labyrinth zu entkommen. Das an sich gute Prinzip des Wechsels in der Raumabmessung ist durch Übertreibung zur Plage geworden. Auch sonst ging Essenwein als Restaurator älterer Bauten trotz seiner vortrefflichen Kenntnisse mit der seiner Epoche eigenen Rücksichtslosigkeit vor, sowohl bei der Ausmalung von Santa Maria im Kapitol zu Köln als auch im Braunschweiger Dome, wo er sich mehr als Gelehrter denn als Künstler erwies. Auch bei der Wiederherstellung der Frauenkirche in Nürnberg (1878—1881) ging er etwas lieblos mit diesem köstlichen Kirchlein um. Erst neuerdings hat man in Nürnberg das Glück, in dem aus Aachen gebürtigen Architekten Joseph Schmitz einen Mann gefunden zu haben, der



Abb. 115. J. Schmitz: Peterskirche in Nürnberg.

nach ganz modernen Prinzipien geradezu mustergültig die Wiederherstellung der alten Gotteshäuser, zunächst der Sebalduskirche, leitet. Schmitz ist bei aller architektonischen Gelehrsamkeit ein äußerst feinfühliger Künstler, der auch in Würzburg die Adalbertskirche, in Wörth a. M. die Pfarrkirche, in Nürnberg die Peterskirche errichtete, denen trotz kleiner Abmessungen eine gewisse feierliche Größe eigen ist (Abb. 115). Es wäre zu hoffen, daß unter Schmitz's Einfluß in Zukunft in dem jedem Kunstfreund so teuren alten Nürnberg alles geschehen wird, um wenigstens innerhalb der Ringmauer das Bild der großen Vergangenheit verständnisvoll zu bewahren. In diesem Sinne muß auch der geschickten Wiederbelebung der Nürnberger Renaissance durch



Abb. 116. Th. v. Kramer: Kunstgewerbemuseum in Nürnberg.
Nach einer Photographie von Ferdinand Schmidt, Nürnberg.

Conradin Walter dankbar gedacht werden, womit keineswegs behauptet werden soll, daß nur Kopien alter Werke in Nürnberg geduldet werden dürften. Wer das Moderne dem Alten anzupassen vermag, daß es völlig damit zusammenklingt, wird die ideale Lösung der Aufgabe bringen. So lange und so weit das aber nicht gelingt, ist doch eine gute Kopie des Alten in Nürnberg immer noch dem fragwürdigen Neuen vorzuziehen. Wie glücklich sich Walter in den Geist der süddeutschen Renaissance eingelebt hat, zeigte er am Berliner Tucherbräupalast, der mit seiner bescheidenen, aber gediegenen Materialbehandlung, mit seinen Fassadenmalereien und den wirklich anheimelnden Innenräumen einer der besten modernen Bierpaläste wurde. Er ist im Gegensatz zu den oft

aufdringlichen und überladenen Cafés wirklich häuslich und gemütlich. In ähnlichem Sinne wirkt auch der Direktor am bayerischen Gewerbe-Museum, Theodor von Kramer, der z. B. den Neubau seines Instituts 1894—1896 in kräftigen, schwungvollen Barockformen



Abb. 117. Zanth: Saal in der „Wilhelma" bei Stuttgart.

durchführt (Abb. 116) und auch bei der Nürnberger Landesausstellung 1894 sein dekoratives Talent in hübschen Gelegenheitsbauten bewährte.

Weniger altertümlich wirkt die schwäbische Hauptstadt, das reizende, hügelumkränzte



Abb. 118. Neckelmann Treppe im Landesgewerbemuseum zu Stuttgart.
Nach einer Photographie von H. Brandseph, Stuttgart.

Stuttgart, in dem Zanth's Schüler C. F. Leins (1814—1892) mit Energie und Talent den Kampf gegen den alten Klassizismus aufnahm. Von der Architekturspielerei, die Zanth noch in seinem maurischen Schlosse Wilhelma getrieben (Abb. 117), hielt er sich fern. Er hatte auf Reisen Italien und Paris besucht, und gedachte nun in Stuttgart die neue Renaissance nach französischem Muster einzubürgern. Seine Villa Berg (1846—1853) ist ein frühes Beispiel einer verhältnismäßig frei entwickelten Anlage. Als Hauptwerk von Leins gilt aber der von Knapp entworfene Königsbau (1855) mit seinen Festräumen und den hinter einer mächtigen Säulenkolonnade verborgenen Geschäftslokalen, der in einem sichtlich von Paris entliehenen, an das Neogrec anklingenden Renaissancestil gehalten ist. Die von Leins (1866—1876) erbaute gotische Johanniskirche verdankt ihren guten Eindruck wohl wesentlich der schönen Lage am Feuersee. Adolf Gnauth (1840 bis 1884) ein Schüler von Leins, ging bereits zur Spätrenaissance über (Villa Siegle, Villa Conradi), und hat dann seit 1877 in Nürnberg als Direktor der Kunstgewerbeschule gewirkt. Joseph von Egle (1818—1899), der auf der Berliner Bauakademie, dann in Paris studiert hatte, sucht neben der italienischen die französische Renaissance in Stuttgart einzubürgern. Er errichtet 1860—1865 das Polytechnikum, dann die Baugewerkschule und 1872—1879 die Marienkirche. Zugleich macht er sich um die Wiederherstellung und Publikation älterer schwäbischer Bauten verdient. Neben ihm wirken Eisenlohr, Weigle u. a. Neuerdings machte sich in Stuttgart, namentlich durch die Einwirkung von Neckelmann (gest. 1900), ein monumentaler Zug bemerkbar, der in dem Landesgewerbe-Museum (1890—1896) mit seiner mächtigen Treppenanlage im Lichthof einen durch den Reichtum der inneren Ausstattung imponierenden Bau geschaffen hat (Abb. 118).



Abb. 119. C. W. Hase: Die Marienburg.
Nach einer Photographie von F. Reinecke, Hannover.

Karlsruhe, das durch Weinbrenner, Hübsch und Eisenlohr zeitweise in der Entwickelung vorausschritt, blieb nicht ganz auf dieser Höhe. Doch haben dem dortigen Polytechnikum eine Reihe tüchtiger Künstler als Lehrer oder Schüler angehört, die auch hier den Übergang von der Romantik zur Neurenaissance vollzogen. So **Berckmüller** (gest. 1879), **Leonhard** (gest. 1878), **Lang** (1824—1893) und **Josef Durm** (geb. 1837). Der letztere ist der bedeutendste Repräsentant der älteren Karlsruher Schule, zugleich Künstler und Gelehrter, der mit gleicher eindringender Sachkenntnis die Antike wie die Renaissance beherrscht Sein Name ist durch das von ihm herausgegebene „Handbuch der Architektur" weithin bekannt geworden. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Durm durch die gewissenhafte Erhaltung und Wiederherstellung älterer Bauten, wie ihm neuerdings die Rettung des Parthenon zu Athen zu danken ist. Der Karlsruher Schule gehören auch **Dyckerhoff**, **Rudolf Weinbrenner jr.**, **R. Redtenbacher**, **Bichweiler** und **Fr. Bär** an.



Abb. 120. Waesemann: Berliner Rathaus.
Nach einer Photographie von Sophus Williams, Berlin.

Darmstadt tritt erst in letzter Zeit wieder, dank der weitschauenden Kunstpolitik seines hochgesinnten Großherzogs, in die Reihe der führenden deutschen Kunststädte ein. Bis dahin war es meist abhängig von dem benachbarten Frankfurt a. M. dessen Baukünstler sich zeitweise eines außerordentlichen Rufes erfreuten. Der frischere Ton der alten Reichsstadt, die wärmere, gemütvolle Lebensauffassung, aber auch die von Paris stark beeinflußte Eleganz der reichen Handelsstadt begünstigten eine größere Freiheit der Kunst die schon **R. H. Burnitz** (1827—1880) am Bau der Börse bewährte (1874—1879). Dann haben eine Reihe von Semper-Schülern den Ruf der Frankfurter Schule gemehrt, neben **O. Sommer** (1840 — 1894), dem Schöpfer des Städel'schen Museums, vor allem **K. J. Mylius** (1839—1883) und **A. F. Bluntschli** (1842 geb.), die gemeinsam in den Wettbewerb um den Wiener Zentralfriedhof (1870) eintraten, in Berlin 1872 beim Reichstagsgebäude den zweiten Preis, 1876 bei der Hamburger Rathauskonkurrenz den ersten Preis erhielten. Auch in Dresden lebte Sempers Einfluß fort, wo von

G. H. Nicolai (1811—1881), Const. Lipsius (1832—1894) und anderen die Renaissance gepflegt wurde.

Für die norddeutsche Baukunst wird Berlin nicht in dem Maße führend, wie man es nach der äußeren Entwickelung dieser Millionenstadt erwarten durfte. Jedenfalls stand in den fünfziger und sechziger Jahren dem Berliner Hellenismus und der dortigen kümmerlichen Renaissance mit ihrer Achsensymmetrie und verlogenen Surrogatkunst eine viel gesündere Bewegung in Hannover gegenüber. Hier war man von dürftiger Romantik zu ernstem Studium des mittelalterlichen niedersächsischen Backsteinbaues fortgeschritten. A. H. Andreae (1804—1846), ein Schüler von Weinbrenner und Moller und seit 1829 Stadtbaumeister in Hannover, hatte als Architekturmaler zuerst den Blick für die farbige Wirkung und die malerische Unregelmäßigkeit dieser Bauten geschult. Dazu brachte C. W. Hase (1818—1902) eine gründliche Kenntnis der Gotik nach ihrer konstruktiven Seite, die er wohl weniger dem Unterrichte Gärtners, als seinen eigenen Studien und Reisen durch Frankreich und die Niederlande verdankte. Die Wiederherstellung der ehrwürdigen romanischen Kirchen St. Michael und St. Godehard zu Hildesheim, dann der Kirche zu Loccum, endlich der spätgotischen Nikolaikirche zu Lüneburg machten ihn mit der mittelalterlichen Kunst gründlich bekannt. Zwar baute er das Provinzialmuseum zu Hannover noch im „Rundbogenstil" (1853—1856), dann aber die Christuskirche daselbst gotisch. Beim Gymnasium Andreanum zu Hildesheim wandte er die Gotik auch auf den Profanbau an, ebenso an seinem Hauptwerk, der fern vom großen Verkehr gelegenen Marienburg (Abb. 119), die erst einer seiner Schüler vollendete, nämlich Edwin Oppler (1831—1880), der auch unter Viollet-le-Duc gearbeitet hatte. Hase hat seit 1849 am Polytechnikum zu Hannover als der deutsche Viollet-le-Duc gewirkt. Ihm verdanken die niedersächsischen



Abb. 121. M. Gropius: Kunstgewerbemuseum in Berlin.
Nach einer Photographie von Sophus Williams, Berlin.

Städte ihre leidlich gesunde bürgerliche Baukunst zu einer Zeit, da diese sonst in Deutschland im Stadium schlimmster Verwilderung sich befand. Er führte den Backsteinbau durch, er gab seinen Wohnbauten jenen freieren Grundriß, jene aus dem Bedürfnis erwachsende Raumdisposition, auf die auch die damalige englische Profangotik fördernd gewirkt hat. Nur litt man in Hannover wie überall an der Manie, möglichst viel Architektur am Äußeren und im Inneren, sogar am gotischen Mobiliar anbringen zu müssen. Auch war der koloristische Sinn und das technische Können nicht genügend ausgebildet, um bei Verwendung farbiger, glasierter Ziegel ganz harmonische Wirkungen zu erzielen. Überdies waren die Gliederungen wie die Ornamente oft zu flau, umsomehr, als Haustein möglichst vermieden wurde. Und doch hatten diese Bürgerhäuser mehr Individualität als ein Berliner Zinshaus mit Putzquadern. Neben Hase und Oppler wirkt in Hannover auch der begabte Hubert Stier d. j. (geb. 1838), der Erbauer des Zentralbahnhofs (1876 bis 1880), zahlreicher anderer Bahnhöfe und des neuen Provinzialmuseums, das im Stil italienischer Hochrenaissance errichtet wurde (1897 bis 1901).

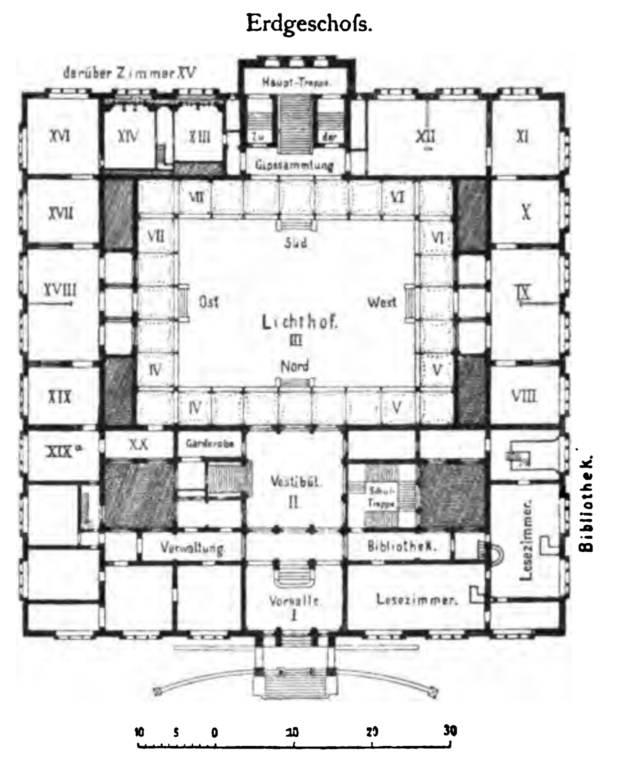


Abb. 122. M. Gropius: Kunstgewerbemuseum in Berlin. Grundriß.

Am spätesten von allen Großstädten tritt Berlin in die neuere Baubewegung ein. Bis in die siebziger Jahre hatte man hier mit viel Verstand und wenig Phantasie eine wahre „Staatsarchitektur" an öffentlichen Bauten geleistet. Schinkel und Böttchers Tektonik, Klassizismus und Romantik herrschten hier am längsten, weil sie amtlich konserviert wurden. Die Bürgerschaft selbst spürte selten das Bedürfnis nach eigenem Schaffen im Großen. Der einzige größere städtische Bau dieser Zeit ist das Berliner Rathaus von Waesemann (1861—1869, Abb. 120). In den konstruktiven Formen und den Hauptmotiven lehnt es sich an mittelalterliche Stadthäuser an, aber die Einzelbildungen sind im Sinne oberitalienischer Backsteinbauten der Renaissance gestaltet. Sehr solide gebaut, ist es schwerfällig in der Massenwirkung, womit die kleinlichen Terrakottaornamente gar nicht harmonieren. Der Turm, der nach dem Vorbilde alter Rathäuser, aber mit Reminiszenzen an die Kathedrale von Laon aufgesetzt wurde, erhebt sich plump und ungefüge über der Front, die mit ihren gleichförmigen Rundbogenfenstern und dem schweren Hauptgesims melancholisch dreinschaut. Das Ganze erinnert an eine ausnahmsweise schön ausgestattete Kaserne und gefiel den Berlinern.

Erst der großartige wirtschaftliche Aufschwung der sechziger Jahre, dann das Avancement zur Kaiserstadt im neuen deutschen Reiche, brachten in überschnellem Tempo eine Fülle von neuen Anregungen für die Berliner Architektenwelt. Der außerordentlichen Bautätigkeit entsprach aber durchaus nicht die Höhe der künstlerischen Leistungen. Kein Schlüter oder Schinkel ließ sich sehen. Dagegen treten vielfach sehr betrüblich die Nachteile einer hastig, mit großen Mitteln, aber nicht mit gediegenen Kräften arbeitenden Kunst hervor. Mit den Erinnerungen an die Schinkelsche Epoche werden auch die guten Eigenschaften jener Tektoniker, die Sicherheit der Zeichnung, die Feinheit der Verhältnisse, die Sparsamkeit in der Dekoration über Bord geworfen. Anfangs steht neben den letzten

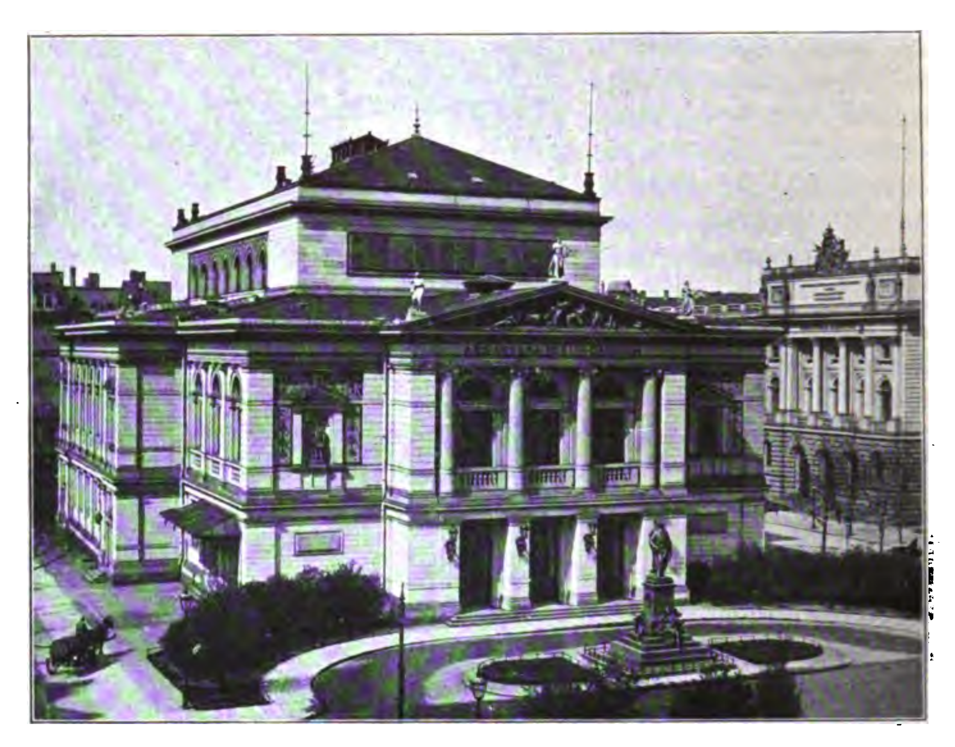


Abb. 123. M. Gropius und Schmieden: Konzerthaus in Leipzig.
Nach einer Photographie von Herm. Vogel, Leipzig.

Repräsentanten der Schinkel-Schule, neben Strack (gest. 1880) und Hitzig (gest. 1881), noch eine jüngere Generation, die bemüht ist, die Lehre des klassischen Altmeisters in modernisierter Form fortzupflanzen. Martin Gropius (1824—1880) sucht den Hellenismus durch kräftigere Behandlung und durch Verbindung mit farbigem Baumaterial mit Verblendziegeln, Terrakotta, Sandstein und Granit wieder lebensfähig zu machen. Nachdem er im Neubau der Villa Friedenthal und der Kunstschule zu Berlin eine einfache und gefällige Anwendung dieser Prinzipien gegeben, sucht er in größerem Maßstabe am Bau des Kunstgewerbe-Museums (1877—1881) den Beweis zu bringen, daß die noble Einfachheit der Zeichnung mit maßvoller farbiger Dekoration sich sehr wohl vereinigen läßt (Abb. 121). Um einen großen, bei der Höhe des Gebäudes allerdings unzu-

reichend beleuchteten Lichthof ordnet er Ausstellungsräume an, die zwar leidlich hell, aber zu gleichartig in den Abmessungen gestaltet sind, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Raum- und Lichtbedürfnisse (Abb. 122). Gropius legte eben noch zuviel Wert auf die symmetrische Entwickelung des Grundrisses. Er dachte nicht daran, daß für die Aufstellung schwerer Barockmöbel ein ganz anderer Raum notwendig ist, als etwa für die Aufstellung von Glas und Porzellan. Dennoch blieb dieser unpraktische Grundriß auch für viele spätere Gewerbemuseumsbauten vorbildlich, bis die Neuzeit zuweilen von Innen nach Außen zu bauen beginnt. Noch mehr litten Gropius' Wohnhäuser unter dem Streben nach dem Monumentalen. Kleinen Villen gab er Riesenfenster und Pilasterordnungen. Dieser Palazzo-Stil

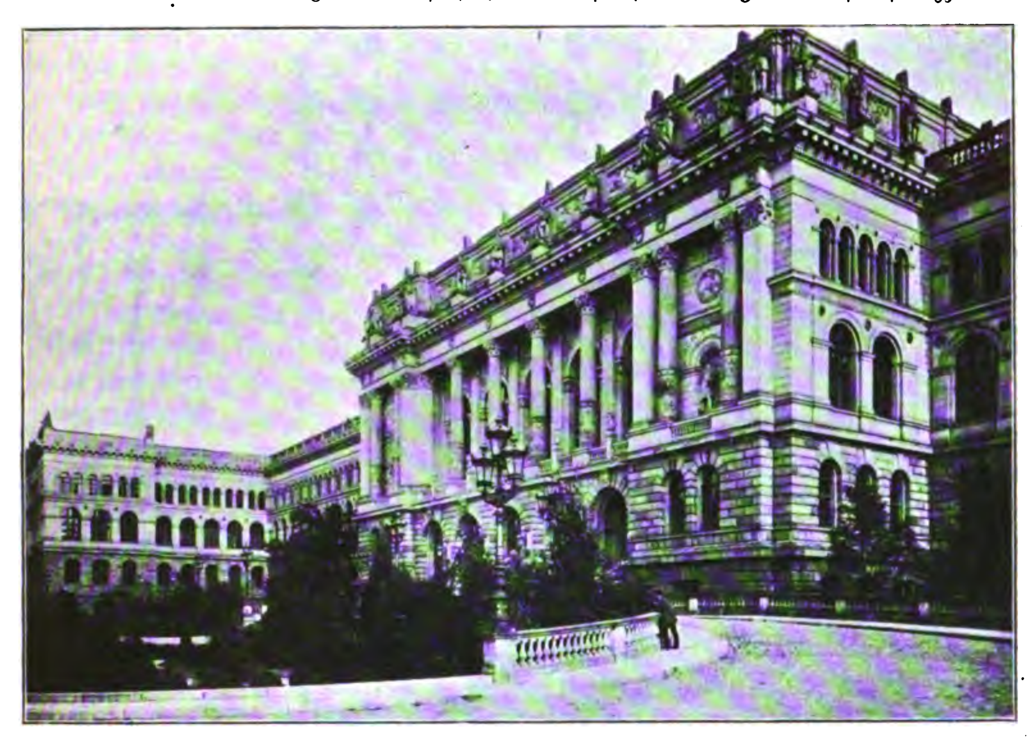


Abb. 124. Lucae: Kgl. Technische Hochschule zu Charlottenburg.
Nach einer Photographie von E. Linde & Co. Berlin.

paßte mehr für öffentliche Bauten, wie das Konzerthaus in Leipzig, das nach Gropius' Tode von seinem Mitarbeiter Schmieden 1882—1884 ausgebaut wurde (Abb. 123).

Da Gropius trotz seiner Vorliebe für Hellenismus doch viel Anleihen bei der Renaissance machen mußte, zog Lucae (1829—1877) es vor, offen zur italienischen Hochrenaissance überzugehen, die er sehr elegant am Frankfurter Opernhaus (1872—1880) und am Borsig'schen Palaste in der Wilhelmstraße zu Berlin anwandte (1875 begonnen). Sein Hauptwerk ist der Entwurf für die Technische Hochschule zu Charlottenburg, die nach Lucaes Tode von Hitzig und später von Raschdorf weitergebaut wurde (1878—1884, Abb. 124). Es gehört etwas dazu, die 228 m lange Front zu beleben, wenn man sich verpflichtet fühlt, um der „monumentalen Wirkung" willen auf die Charakterisierung der hinter der Fassade verborgenen Raumformen zu verzichten. Die klassizierende Auffassung der italienischen Renais-

sance, der uniformierende Zug, der Lucae und seinem Kreise eigen, macht sich noch lange in den preußischen Staatsbauten geltend. Sehr gut gemeinte, aber die freie Bewegung hemmende Bauvorschriften kommen dazu, z. B. der Zwang, die Fassaden in „echtem Material" herzustellen. Als ob nicht jedes Material an der richtigen Stelle und in richtiger Verwendung „echt" wäre. Als ob nicht Putzbau oder Fachwerk oft zweckmäßiger und wirkungsvoller sein könnte, als Sandstein. Endlich ergaben sich noch aus der Organisation der preußischen Bauverwaltung gewisse Hindernisse, die hier nicht erörtert werden sollen. Nur die Postverwaltung konnte, dank der persönlichen Initiative des kunstbegeisterten Herrn von Stephan, den Versuch machen, dem jeweiligen Stadtbild angepaßte Bauten zu errichten. Sonst wurde dank dem unzweckmäßig

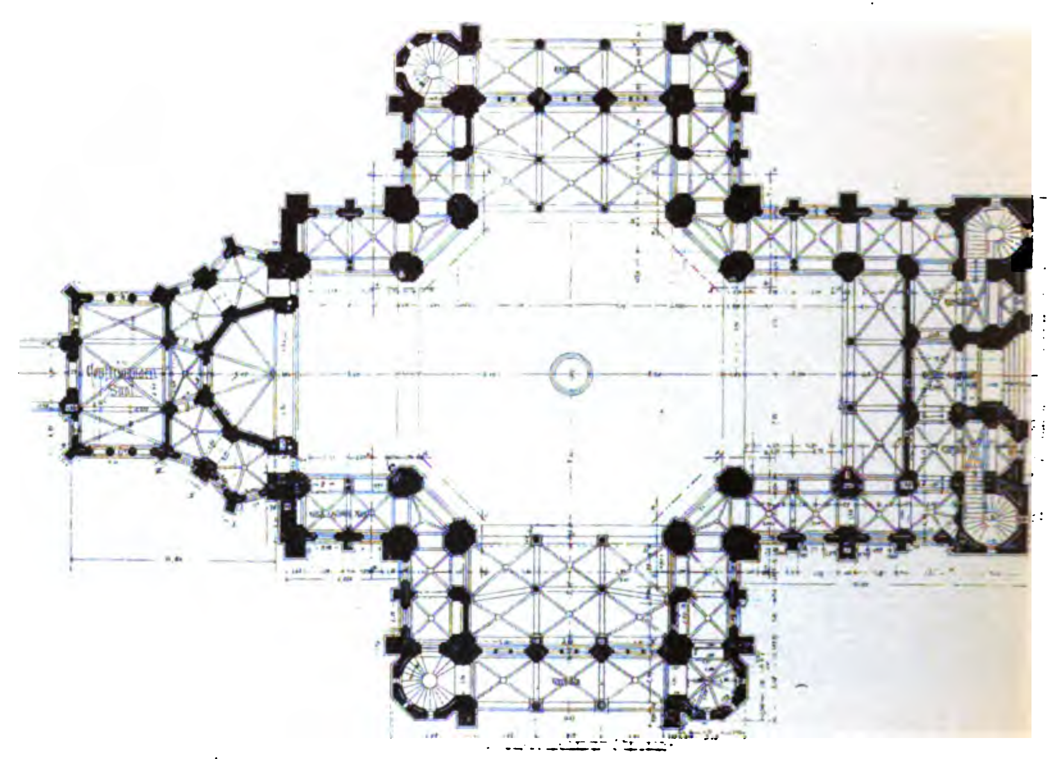


Abb. 125 Joh. Otzen: Kirche zum heil. Kreuz, Berlin. Grundriß.

durchgeführten Submissionsunwesen und dank der Unempfindlichkeit der Bürokratie in Kunstdingen die Mehrzahl der Staatsbauten ohne viel Rücksicht auf Geschmacksfragen „erstellt". Unerlaubt geschmacklose Leistungen pflegte man mit der altberühmten „preußischen Sparsamkeit" zu entschuldigen, als ob alles Billige geschmacklos sein müßte und alles Geschmacklose auch billig wäre. Am meisten litten darunter die Schulbauten, besonders Volksschulen, die oft Strafanstalten zum Verwechseln ähnlich sahen. Mit ihrer dürftigen Backsteinfassade, den schmutziggrau oder gelb gestrichenen Wänden, den unfreundlichen Höfen, die höchstens durch eine Bedürfnisanstalt verziert werden, haben sie reichlich dazu beigetragen, im Volke der Denker und Dichter den Geschmack und die Kunstfreude schon in zarter Jugend zu ersticken.

Eine rege Tätigkeit herrschte in Norddeutschland auf dem Gebiete des Kirchenbaues. Der Kulturkampf trug dazu bei, daß bis in die kleinsten katholischen Gemeinden hinein da-

Bedürfnis nach neuen größeren Gotteshäusern drang. Für die Fortgestaltung des modernen Kirchenbaues kommen aber diese Schöpfungen kaum in Frage, da man hier auf das strikte Festhalten an der Tradition höchsten Wert legte. Daraus erwuchs eine verhängnisvolle Bevorzugung derjenigen Architekten, die grammatikalisch richtige Gotik bauen und dank ihren schulmeisterlichen Neigungen vor allen poetischen Lizenzen bei ihren Kirchenbauten bewahrt bleiben. Wie sehr darunter z. B. der Ausbau des Kölner Domes litt, wurde früher erörtert. Man betrachte Richard Voigtels Wirken, das langweilige Strebewerk des Hauptschiffes, den dürftigen Dachreiter, die Kahlheit des Innern. Genau so trocken ist Vincenz Statz (1819—1899), der Erbauer der Wallfahrtskirche zu Kevelaer (1857—1861), der Marienkirche zu Aachen (1859 bis 1863), des Domes zu Linz a/Donau (1862—1899). Ein ausgesprochener Zirkelkünstler war auch G. G. Ungewitter (1820—1864), ein Schüler von Bürcklein, seit 1851 Lehrer in Kassel, bekannt durch seine Lehrbücher der Gotik.



Abb. 126. Joh. Otzen: Kirche zum heiligen Kreuz, Berlin.

Dagegen zeigt sich mehr Streben im protestantischen Kirchenbau, der sich allmählich aus den Fesseln des Eisenacher Regulativs zu lösen begann. Da man in den Großstädten mit dem Raum geizen mußte, werden Emporen notwendig, wobei man sich aus Rücksicht auf die gute Hörbarkeit der Predigt in der Grundform immer mehr dem Zentralbau nähert. Diesem Problem ging in Berlin mit außerordentlichem konstruktivem Geschick August Orth nach (1828—1902). Bei der Zionskirche (1866—1873), die im sogenannten Rundbogenstil erbaut ist, bringt er eine Emporenanlage in der kreuzförmigen Basilika unter. In der Dankeskirche (1882—1884), der Himmelfahrtskirche (1891 bis 1893) und vor allem in der Emmauskirche (1892—1893) bildet er das System der doppelten Emporen und

der konzentrischen Anlage der Sitzreihen konsequent fort, ohne deshalb auf Chor und Frontürme, wie sie den älteren Berliner Kirchen eigen waren, zu verzichten. Noch größeren Ruf genoß Joh. Otzen (geb. 1839), weil er ein schmiegsames Talent und in der ornamentalen Ausgestaltung viel gefälliger war, als der ausschließlich architektonisch veranlagte Orth. Als Schüler Hases suchte er die hannoversche Backsteinbaukunst mit ihrer Vorliebe für farbige Ziegel nach Berlin zu übertragen, dem, abgesehen von der Gertrudikirche in Hamburg und der Peterskirche in Wiesbaden, seine Wirksamkeit im wesentlichen zugute kam. Bei der Kreuzkirche (1885—1888), einem dreischiffigen, kreuzförmigen Bau, ließ er die ausgesprochene Zentralbautendenz auch nach außen in dem dominierenden Vierungsturm mit seiner Pickelhaube hervortreten (Abb. 125 u. 126). Nach hannoverschem Vorbilde sind dabei farbige glasierte Ziegel reichlich, besonders auch im Inneren, angewandt, nicht zum Vorteil des Baues, da eine etwas rohe Farbenwirkung damit verknüpft ist.

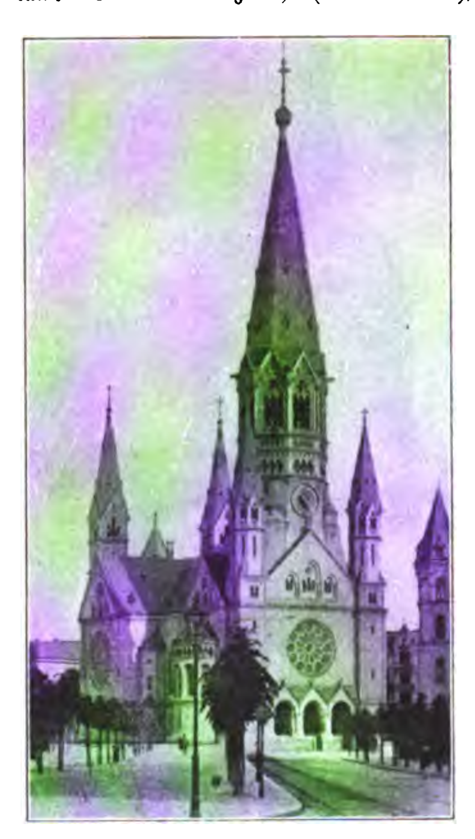


Abb. 127. Schwechten: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin.

Auch Spitta in seiner Gnadenkirche (1891 bis 1895) betont die Zentralform trotz der kreuzförmigen Anlage. Hier ist die rheinisch-romanische Kunst, z. B. an dem kräftigen Vierungsturm mit Zwerggalerien, an den Querschiffronten usw. ebenso wie im Baumaterial (Brohltal-Tuff) erkennbar. Das Gleiche gilt von der mit großem Aufwande 1891—1895 von Schwechten errichteten Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, die sich an kölnische spätromanische Kirchen anschließt (Abb. 127). Das Hauptschiff und die Vierung bilden einen zusammenhängenden Predigtraum mit Emporenanlage, der 1760 Sitzplätze faßt. In dem Umgang des halbrunden Chores sind Sakristeien und Konfirmandensäle verborgen, die Eingangshalle unter dem 113 m hohen Frontturm ist als Gedächtniskapelle für Kaiser Wilhelm ausgebaut. An Reichtum der Ausstattung übertrifft diese Gedächtniskirche alle älteren Berliner Gotteshäuser. Darin wetteifert sie mit Raschdorffs Dom, dem sogenannten Vermächtnis Kaiser Friedrichs (Abb. 128). Sieht man das von Raschdorf nach englischen Mustern kopierte Kirchlein der englischen Gemeinde im Monbijou-Garten zu Berlin, so will es fast scheinen, als ob dieser kleine Bau mit seiner zweckgemäßen, einfachen Anlage, seinem Verzicht auf alles Überladene und Unwahre viel mehr vom evangelischen Gotteshause an sich hätte als jener bombastische Berliner Dom, jene unruhige, charakterlose Enzyklopädie der italienischen Hochrenaissance, deren Kunstwert von Fachleuten recht niedrig eingeschätzt wird.

Überblicken wir diese Reihe zum Teil so imposanter Monumente kirchlicher Kunst, die

allesamt sich bemühen, das Bedürfnis der evangelischen Predigtkirche mit der historischen Baukunst in Einklang zu bringen, so ist es fast unverständlich, warum in Preußen der historische Zopf nicht abgeschnitten und das wirkliche Bedürfnis in seine Rechte eingesetzt werden darf. Die Landeskirche würde dadurch keineswegs so sehr in ihren Grundfesten erschüttert, wie mancher Eifrige prophezeit. Aber viele scheinen zu fürchten, ihre religiöse Andacht könnte gänzlich verloren gehen, sobald sie die mittelalterlich-katholischen Stimmungselemente im evangelischen Kirchenbau aufgeben. Sie begnügen sich deshalb mit akademischen Diskussionen über Stellung von Altar, Kanzel und Taufstein, und fühlen sich damit als Reformatoren. Und doch — ehe nicht so radikal durchgegriffen wird, wie es K. E. O. Fritsch, Cornelius Gurlitt u. a. verlangen, und wie es amerikanische und englische Sektenkirchen durchführen, eher ist an ein starkes neues Leben auf diesem Gebiete nicht zu denken. Die zur Zeit herrschenden Strömungen sind freilich solcher Reformation der protestantischen Kirchenbaukunst an Haupt und Gliedern nicht gerade günstig.



Abb. 128. Raschdorff: Dom zu Berlin.
Nach einer Photographie von L. Saalfeld, Berlin.

So groß auch die Zahl der neuen Monumentalbauten war, in einer rapid heranwachsenden Geschäftsstadt wie Berlin verschwinden sie gegenüber der Menge von Miets- und Kaufhäusern, an denen sich die früher dargelegte Entwicklung aus dem Etagenwohnhaus zum Bazar in unendlicher Mannigfaltigkeit vollzieht. Die Erfüllung der mannigfachen, hierbei auftretenden Anforderungen scheint fast die Kräfte eines Einzelnen zu überschreiten. Darum rücken eine Reihe von Baufirmen, meist aus einem Künstler und einem mehr kaufmännisch oder technisch veranlagten Architekten zusammengesetzt, in der großen Schar der Wettbewerber an die erste Stelle. Aber auch so reichen sie bei der Eile des Schaffens selten in der Feinheit der Durchbildung an die gewählten Formen heran, die etwa Gropius und Lucae an ihren öffentlichen Bauten zur Anwendung brachten. Statt dessen wird Reklamekunst getrieben. Man sucht durch neues glänzendes Baumaterial, durch reichlichere Anwendung von Erkern, Giebeln und Riesenportalen den Konkurrenten zu übertrumpfen, durch immer neue Stilformen die neueste „Mode" zu schaffen. So fehlt es natürlich an Zeit, sich in die Stilarten hineinzuarbeiten, da man mit dem nächsten Bau schon wieder „etwas Neues, Hochmodernes" bringen muß. Die Bauherren sind meist Spekulanten. Sie wollen

nicht reife, sondern auffällige Kunst. Darum scheint uns das meiste, das in den letzten vierzig Jahren in Berlin gebaut wurde, so schnell zu veralten, weil es aus Modelaunen geboren, unpersönlich gestaltet, auch mit der Mode wieder verschwindet.

Das Rote Schloß (1866—1867) und das Industriegebäude (1868—1869) von Ende und Böckmann, einst bewundert wegen ihres üppigen Renaissancestiles und ihrer riesigen Abmessungen, werden heute kaum noch beachtet. Mehr Dauer dürfte dem Museum für Völkerkunde von Ende (geb. 1829) beschieden sein (Abb. 129), während W. Böckmann (1832 bis 1902) vielleicht durch Begründung der deutschen Bauzeitung am meisten für seinen Nachruhm wirkte.



Abb. 129. Ende: Museum für Völkerkunde, Berlin.

Von der Hude und Hennicke waren unter den ersten, die statt des Putzbaues den sogenannten Backsteinrohbau mit Sandsteinverkleidung am Geschäftshaus einführten und in der Suffmannschen Villa zu Barockformen übergingen. W. Kyllmann und A. Heyden (1838—1902) errichteten 1869—1873 zwischen Linden- und Behrenstraße in sehr sorgfältig durchgebildeter französischer Renaissance die Lindenpassage, die aber seitdem durch weit glänzendere Anlagen solcher Art in anderen Städten übertroffen wurde. Weder die Leistungen der Firma auf der Wiener Weltausstellung (1873), noch der Landesausstellungspalast in Moabit erhöhten ihren Ruhm. Dagegen hatten sie im Wohnhausbau manche bahnbrechenden Versuche gemacht, wie z. B. 1866 in der kleinen Villa Geber (Monplaisir), die zwar noch keinen eigentlichen Villenstil brachte, aber doch den hellenistischen Giebelbau durch saubere französische Renaissanceformen ersetzte. Ebe und Benda suchten Gelegenheit zu reichem Materialaufwand, so am Hause Pringsheim (1872—1874, Abb. 130) mit seinen farbigen Ziegeln

und Mosaiken, ferner am Palais Thiele-Winkler (Berlin), das sie 1873—1876 in sogenannter nordischer Renaissance in gutem Wesersandstein erbauten und mit Reliefschmuck sowie mit schönen schmiedeeisernen Gittern ausstatteten. Etwas protzig fiel das Mossesche Haus am Leipzigerplatz aus, ein Barockbau mit einem auffallend großen Sandsteinfries, der die Erhebung des „deutschen Genius" darstellt. Bei kleinen Villenbauten, z. B. seinem eigenen Wohnhaus am Tiergarten, hat Ebe mit Geschick den Landhauscharakter zu treffen gewußt und in bescheidenem Material Ansprechendes geliefert.

Kayser und von Großheim, die in italienischer Renaissance die Norddeutsche Grund-Kredit-Bank errichtet hatten, gingen später zur deutschen Renaissance und in Anlehnung an Schlüters Bauten zum Barock über. Sie errichteten neben einer Reihe von Kaufhäusern in

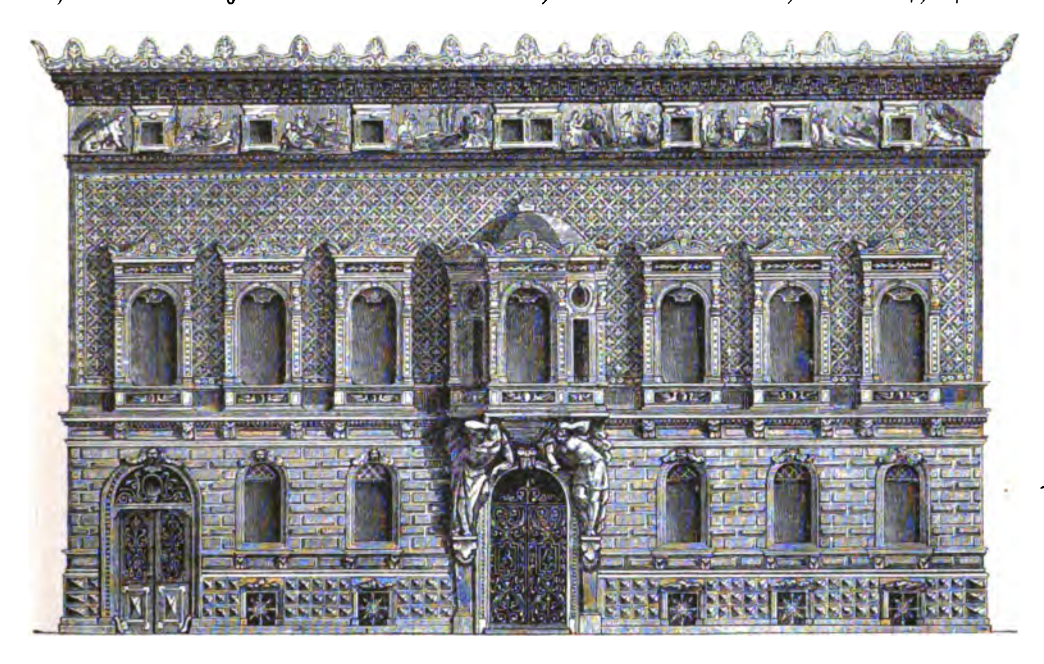


Abb. 130. Ebe und Benda: Haus Pringsheim, Berlin.

Berlin und Straßburg in Leipzig das Buchhändlerhaus (Abb. 131). Auch Cremer hatte anfangs schlichte Backsteinbauten mit Anlehnung an lombardische Renaissance bevorzugt, ging dann aber im Verein mit Wolfenstein zum Schlüterbarock über, z. B. bei den Eckhäusern an der Kaiser-Wilhelmstraße in Berlin. Hans Grisebach (1848—1904) gehörte schon zu denen, die deutsche Renaissance feiner und nuancierter aufzufassen, die Fassaden geschickter zu gliedern wußten. Bei seinen durch farbige Terrakotten belebten Ziegelbauten ging er zum Teil wieder auf deutsche und vlämische Frührenaissance und Spätgotik zurück und zeichnete sich bei seinen Kaufhäusern, z. B. für Faber, für Ascher & Münchow durch zurückhaltende Formengebung aus. Raschdorff, geb. 1823, der seit 1853 als Stadtbaumeister in Köln den Gürzenich und das Rathaus erneuerte und nach Joseph Feltens Entwurf das Wallraff-Richartz-Museum in sogenannter englischer Gotik ausführte, baut dann später im Rheinland und in Berlin zahlreiche Privathäuser in einer derben, zuweilen etwas geschwollenen deutschen Renaissance. Seines Dombaues (1893—1904) ist bereits gedacht.

Auffallend ist die Monotonie, die zu jener Zeit in allen norddeutschen Bauten herrscht. Offenbar ist es die geringe Individualität, die uns Unterschiede zwischen Köln, Berlin und Königsberg, zwischen Frankfurt und Hamburg kaum sichtbar werden läßt. Die wichtigste Frage war ja doch: „in welchem Stile baue ich mein Haus?" Und daß die Imitation des Pellerhauses in Köln nicht viel anders aussah, als in Leipzig, dafür sorgte die Gleichartigkeit der Schulen und der Vorlagewerke, wie die Gleichartigkeit der Ansprüche, die der Bauherr an eine „wirkungsvolle, aber billige Fassade" stellte.

Aber einen Vorteil hatte doch diese Epoche der Reproduktion historischer Kunst gegenüber der tektonischen. Man lernte wieder die künstlerische Bedeutung des Baumaterials, seine farbige und dekorative Wirkung schätzen, man baute mit weniger Logik, aber mit mehr Gefühl für die sinnliche Schönheit. Man arbeitete so der neuen Richtung vor, die frei vom historischen Lehrbuch aus dem Alten Neues, aus der Natur Eigenes herbeitragen, einen eigenen Stil schaffen wollte.



Abb. 131. Kayser und v. Großheim: Deutsches Buchhändlerhaus, Leipzig.



Abb. 132. C. v. Piloty: Caesars Tod.

b. Malerei.

Die Pflege der deutschen Kunst lag in den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts vorwiegend in den Händen jener Aristokratie der Geburt und des Geistes, die in beschränkten Verhältnissen, aber großen Empfindungen und Gedanken aufgewachsen war. König Ludwig, der Geheimrat Goethe, Humboldt, Bunsen und Niebuhr in Rom waren ihre Gönner gewesen. Etwas Aristokratisch-Konservatives mit starker Betonung des religiösen Elementes blieb ihr eigen, während der Zusammenhang mit dem Volksempfinden weit geringer war, als in Frankreich oder England. Kunst setzte eben damals Bildung, ja Gelehrtheit voraus. Goethe feierte die Beendigung der Freiheitskriege durch „des Epimenides Erwachen", Cornelius durch Wiedereinführung der italienischen Freskotechnik in Rom. Indessen regte sich doch ein starkes, auf direkte Teilnahme des Volkes an öffentlichen Dingen gerichtetes Streben unter der reaktionären Hülle, bildete sich eine mehr demokratische Weltanschauung, die freilich nicht minder doktrinär war und ebenso wenig mit realen Verhältnissen und Tatsachen rechnete, als jene konservativ-reaktionäre. Sie fand politisch in der Burschenschaft, literarisch im jungen Deutschland, in Börne, Gutzkow, Laube und Heinrich Heine ihren Ausdruck. In der Zeit der Revolution von 1848 macht sie sich auch künstlerisch durch Semper und Richard Wagner geltend. In der Malerei tritt sogar schon früher eine gewisse Reaktion ein gegen die einseitig idealistische Richtung, ein Streben nach gewissenhafter, nicht selten etwas pedantischer Wiedergabe der Gegenwart, nach streng historischer Auffassung der Vergangenheit, nach ehrlichem Naturstudium und farbiger Verfeinerung. Lessings Wirken in der Düsseldorfer Schule, sein Einfluß auf Rethels deutschen Monumentalstil

wurde schon früher erwähnt, auch die bei aller Romantik so intime Naturempfindung bei Schwind, Spitzweg (1808—1885), Steinle, Ludwig Richter gewürdigt. In der nüchtern-realistischen altberliner Schule ebensogut wie unter den leider sehr vereinzelten Landschaftern vom Schlage der K. D. Friedrich und Louis Gurlitt gab es überall Meister, die mit Stift und Pinsel wacker gegen die ästhetischen Weltverschönerer kämpften. Heute, in der Epoche des Individualismus, geht man den Spuren dieser Einsamen wieder eifrig nach und sucht die zum Teil Vergessenen zu rehabilitieren, ja als eigentliche Großmeister deutscher Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Der Rückschlag dagegen wird nicht ausbleiben. Vielleicht hätte sich aus diesen Quellen auch ohne fremde Anregung eine neue deutsche Kunst entwickelt, wenn nicht im Ausgang der vierziger Jahre eine völlige Ablenkung aus jenen Bahnen erfolgt wäre durch das Eindringen der französischen Technik in die deutsche Malerei.

Die koloristische Überlegenheit der Franzosen und Belgier wurde unserer durch den Kartonstil farbenhungrig gewordenen Künstlerjugend mit einem Schlage klar durch die Ausstellung von Gallaits „Abdankung Karls V." und de Bièfves „Kompromiß der Niederlande". Die Rundreise dieser Bilder durch die deutschen Kunststädte (1842 in Berlin, 1843 in München) gestaltete sich zu einem Triumphzuge. Dem erstarkenden Gefühl für realistische Darstellung kamen sie durch die bessere Wiedergabe des Stofflichen entgegen, der Sehnsucht nach Farbe durch das von Delacroix, Rubens und van Dyck entlehnte Kolorit. Der Erfolg war so groß, daß er für mehr als zwei Jahrzehnte das Schicksal der deutschen Kunst bestimmte. In hellen Scharen zogen damals die Strebsamen unter den jungen Künstlern nach Antwerpen und Paris, um sich die neue Malweise durch Kopieren vlämischer und venezianischer Bilder anzueignen, um sich durch ein paar Jahre Atelierstudium bei Horace Vernet oder Delaroche, bei Cogniet oder Couture zur Farbe zu bekehren. Natürlich waren sie, wie Pecht bemerkt, alle davon überzeugt, daß man die „französische Technik" sich aneignen könnte, ohne deshalb aufzuhören, deutsch zu sein. Aber die Verbindung zwischen dieser Technik und dem französischen Naturell war doch inniger, als sie glaubten. Von einer Umbildung derselben im deutschen Sinne war nicht viel zu merken. Vielmehr kamen umgekehrt mit der „Technik" auch die französischen Motive herüber und führten unweigerlich zur Geschichtsmalerei. Im Historienbild fand man den vollgültigen Ersatz für die frühere Kartonkunst, und über dem Abriß der Weltgeschichte vergaß man Homer und die Bibel. Darum malten die Jungen nun im französisch beeinflußten Altmeisterstil die schönsten historischen Theaterszenen und taten sich dabei etwas zugute auf ihren Realismus. Im Gegensatz zu den alten Kartonzeichnern hatten sie ja auch ein Recht dazu, denn statt idealen Gewandes gaben sie geschichtliche Wämser, statt poetischer Hintergründe „stilechte Interieurs".

Die Kämpfe dieser Jugend gegen die in Amt und Würden herrschende „ideale Schule" hat uns ein Mitstreiter jener Epoche, Friedrich Pecht, in seinen Lebenserinnerungen dargestellt. Er erinnert daran, daß damals in München Kaulbachs klassifizierender Historie eine ebenso unerfreuliche französisch beeinflußte Geschichtsmalerei zur Seite stand, deren Hauptvertreter Schorn war (1800—1852). Neben ihm wirkten Philipp Foltz (1855—1877) und dessen Schüler W. Hauschild (1827—1887), E. Schwoiser (1827—1902), Fr. Schwörer (1833—1891), H. Spieß (1832—1875) und August Spieß (geb. 1841), die vorwiegend für das Maximilianeum und alte Münchner Nationalmuseum, später für die Königsschlösser ihre

bunten, pathetischen Staatsaktionen verfertigten. Pecht erinnert auch daran, daß erst auf der Ausstellung von 1854 eine neue koloristisch-historische Münchener Schule deutlich hervortrat, an ihrer Spitze Carl von Piloty mit seiner „Stiftung der Liga". Sieht man das Bild heute, so fällt einem auf, wie sehr es nach dem alten Schema des „lebenden Bildes" komponiert ist, wie ängstlich die Gruppen geometrisch umschlossen sind, wie recht Feuerbach hatte, als er Schorn für den Stammvater dieser Pilotykunst erklärte. Die meisten Figuren stehen dort, als hätte man Modelle aus Raffaels Stanzen in Kostüme und Harnische aus dem bayerischen Nationalmuseum gesteckt. Der ganze Realismus besteht in den altniederländischen Trachten, der ganze Farbenzauber in der Anwendung eines tiefbraunen Grundtones, einer Art Helldunkel, das die bunten Lokaltöne etwas zusammenhält.

Und doch feiert man Carl von Piloty (1826—1886) nicht ohne Grund als den Neuschöpfer der Münchener Kunst, denn er war wenigstens wieder einmal ein deutscher Maler der etwas malen konnte. Schwer genug hat er diese Meisterschaft errungen. Als Sohn eines Lithographen lernte er schon mit 12 Jahren an der Akademie zeichnen, um dem Vater im Geschäft behülflich zu sein. Mit 18 Jahren mußte er nach dessen Tode (1844) das väterliche Geschäft übernehmen und damit die Sorgen für den Lebensunterhalt einer zahlreichen Familie. Das machte ihn, wie den unter gleichen Verhältnissen heranwachsenden Menzel, frühzeitig ernst. Rastlos mußte er arbeiten, da er sich nebenher auch als Maler ausbilden wollte. Der beste Weg dazu schien ihm das Studium der alten Meister, der Venezianer, der Naturalisten Caravaggio und Ribera, die er anfangs recht glatt und süßlich nachahmte. Diesen Vorbildern entnahm er wohl auch die Anregung, in seinen Erstlingswerken modernes Leben darzustellen, z. B. in den badenden Mädchen (1849), der Wöchnerin (1852), der Amme (1853, Abb. 133). Wäre Piloty dabei geblieben, so wären der modernen deutschen Kunst Umwege erspart worden. Leider mußte er aber im Auftrag des Königs Max ein Historienbild liefern (die Stiftung der Liga 1854), und so geriet er unversehens wieder in die Geschichtsmalerei. 1852 hatte er auf einer Reise nach Antwerpen und Paris die französische grande peinture kennen gelernt. Seitdem liebte er es, in Delaroches Manier Schreckensszenen der Geschichte mit lebensgroßen Figuren im Helldunkel auf einer braun unter-



Abb. 133. C. v. Piloty: Die Amme.

malten Leinwand darzustellen. Das entsprach seiner vorwiegend düsteren Lebensauffassung und seinem Triebe nach starken malerischen Effekten. So schuf er 1854 die „Stiftung der Liga", 1855 „Seni vor Wallensteins Leiche", auch heute noch trotz des unechten Pathos eine durch große Kontraste fesselnde Leistung. Leider steigerte sich sein Können nicht mit den Jahren. Es minderte sich, je mehr er an Stelle der schweren altmeisterlichen Tonmassen eine feinere Zeichnung und gefälligere Färbung nach französischen Mustern anstrebte. Sein „Columbus" in der Münchener Schackothek zeigt ihn auf dem Bergabweg bei dem vergeblichen Versuch, verschiedene Beleuchtungen wiederzugeben. Dabei ist die Haltung des Helden theatralischer denn je. Man spürt, wie sehr noch das Streben nach großem Stile, die Erinnerung an Cornelius und Kaulbach ihm hinderlich war. Immer mehr mußte die Menge schön gruppierter Statisten das mangelnde Leben im Bilde ersetzen. Sein „Nero beim Brande Roms" mit dem feisten Bösewichtgesichte und dem Schmerbauch ist mehr komisch als fürchterlich. Die Gruppe der neugierig ihn betrachtenden Christenkinder und der erschlagenen Mütter ist von jener lächerlichen falschen Sentimentalität, in die so viel deutsche Künstler zur Freude des Publikums versinken. Sein „Tod des Julius Cäsar" ist vollends ein Theaterkoup (Abb. 132) und seine „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus" mit den kunstvoll im Vordergrunde aufgebauten Versatzstücken, der gespreizten Thusneldagestalt und dem wie ein Verschwörer auf seinem Thronsessel brütenden Tiberius nichts anderes, als ein lebendes Bild vom Künstlerfest. Doch ist hier unter Makarts Einfluß die Malweise breiter und flüssiger als sonst ausgefallen. Je flauer Farbe und Zeichnung bei Piloty werden, um so mehr entpuppt er sich als ein Delaroche zweiter Güte, dessen Hémicycle z. B. in den „berühmten Münchnern" im Rathaus unverkennbar ist, wie er auch den langweiligen „Girondisten" oder den sauber gepinselten



Abb. 134. Viktor Müller: Romeo und Julia.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann, München.



Viktor Müller, Hamlet [illegible]

Städel'sches K[illegible]

Forster & Borries Zwickau

... ... Das entsprach seiner vorwiegend düsteren Lebensauffassung ... malerischen Effekten. So schuf er 1854 die „Stiftung der ... Leiche“, auch heute noch trotz des unechten Pathos eine ... Leistung. Leider steigerte sich sein Können nicht mit den ... mehr er an Stelle der schweren altmeisterlichen Tonmassen ... Farbung nach französischen Mustern anstrebte. Sein ... zeigt ihn auf dem Bergabweg bei dem vergeblichen Versuch, verschiedene Beleuchtungen wiederzugeben. Dabei ist die Haltung des Helden theatralischer denn ... Man spürt, wie sehr noch das Streben nach großem Stile, die Erinnerung an Cornelius und Kaulbach ihm hinderlich war. Immer mehr mußte die Menge schon gruppierter Statisten das mangelnde Leben im Bilde ersetzen. Sein „Nero beim Brande Roms“ mit dem feisten Bösewichtgesichte und dem Schmerbauch ist mehr komisch als fürchterlich. Die Gruppe der neugierig ... betrachtenden Christenkinder und der erschlagenen Mutter ist von jener lächerlich falschen Sentimentalität, die so viel deutsche Kunst zur Freude des Publikums versinken. Sein „Tod des Julius Cäsar“ ist vollends ein Theatercoup (Abb. 13 ...) und seine „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus“ ... im Vordergrunde aufgebauten Versatzstücken, der gespreizt ... wie ein Verschwörer auf seinem Thronsessel brütenden Tiberius ... lebendes Bild vom Künstlerfest. Doch ist hier unter ... breiter und flüssiger als sonst ausgefallen. Je flauer Farbe ... werden, um so mehr entpuppt er sich als ein Delaroche zu ... z. B. in den „berühmten Männern“ im Rathaus ... er auch den langweiligen „Girondisten“ oder den ...



... Viktor Müller: Romeo und Julia ... phie der Verlagsanstalt F. Bruckmann, München.



Viktor Müller, Hamlet (Ophelias Begräbnis).
Städel'sches Kunstinstitut.

Förster & Borries, Zwickau

„klugen und törichten Jungfrauen“ (1881) zum Vorbild diente. Pilotys unvollendetes letztes Werk „Alexanders Tod“ (Berlin, Nat.-Gal.) wird selbst durch Greuze's sentimentale Sterbeszenen an echtem Gefühl, an innerlicher Bewegung übertroffen. Diese Kunst überlebte sich schnell, weil sie nicht auf starker eigener Empfindung beruhte. Bleibend ist nur Pilotys Verdienst als Lehrer, das er seit 1856 als Professor an der Münchener Akademie sich erwarb. Eben weil er kein überragendes Genie war, ließ er mit Geduld die Talente sich individuell entwickeln, statt sie wie Cornelius in ein Schema zu zwingen. Ja, zuweilen lernte er selbst noch von seinen Schülern, z. B. von Makart.

Hatte Piloty mit Fleiß das Malen erlernt, so war dagegen Viktor Müller aus Frankfurt a. M. (1829—1871) der geborene Kolorist. Und während Piloty erst spät (1852) und nur flüchtig die französischen Maler persönlich kennen lernte, konnte Müller die entscheidenden Jahrzehnte seines Lebens (1849—1858) in Antwerpen und Paris zubringen, bei Couture studieren, für Courbet sich begeistern und von der leidenschaftlichen Farbe des alten Delacroix sich hinreißen lassen. Unter diesen Einflüssen malte er in Frankfurt und seit 1864 in München dramatische Szenen, Faust und Wagner auf nächtlichem Spaziergang, Hamlet bei den Totengräbern, Hamlet am Grabe der Ophelia (gemalt 1868, vgl. Farbendruck), Romeo und Julia (Abb. 134). Aber er behandelte diese derzeit so beliebten Themata nicht zeitgemäß. Er legte zu viel Wert auf blühendes Kolorit und nahm zu wenig Rücksicht auf die Deutlichkeit der Zeichnung, auf das anekdotische Ausmalen des Themas, kurz, er malte zu viel und erzählte zu wenig. So starb er, ein angehender Vierziger, noch kaum bekannt. Erst heute wird er gerühmt und gefeiert als der Mann, der weit mehr als Piloty zum Führer der neuen Münchener Kunst berufen gewesen wäre.



Abb. 135. Horschelt: Mahmud, der Spion.

Fast gleichzeitig mit Viktor Müller begann auch Wilhelm Lindenschmit (1829—1895) die Wanderung über Antwerpen nach Paris. Indessen kam sein Lehrtalent erst einer späteren Generation zugute, da er 1853—1863 in Frankfurt a. M. blieb, und erst 1875 eine Professur an der Münchener Akademie erhielt, wo denn seine warmtönige, fein zusammengestimmte Helldunkelmalerei bald eine große Schülerzahl ihm zuführte.

Neben Piloty nennt Pecht als von der französisch-belgischen Malweise beeinflußte münchner Zeitgenossen noch den romantischen Schlachtenmaler Feodor Dietz (1813—1870), der 1837 Horace Vernets Unterricht genossen hatte, und im Bunde mit dem Zeichner A. v. Kreling (1819—1876) im Stubenvollbräu den Kampf gegen die Alten organisierte. Dann den wackeren Franz Adam (1815—1886), den zart poetischen Romantiker Arthur v. Romberg (1819—1875), Horschelt und Kotzebue.

Schließlich darf, neben Eduard Schleich (1812—1874), Pecht selber nicht vergessen werden (geb. 1814), der 1839—1842 in Delaroches Atelier gearbeitet hatte.

Indessen verdanken von den letzgenannten Franz Adam und Theodor Horschelt (1829—1871) das Beste ihres malerischen Könnens wohl mehr der eigenen Beobachtung, und vor allem der Möglichkeit, auf weiten Reisen vielerlei zu sehen und zu studieren. Sie müßten in erster Linie als Bahnbrecher des Realismus genannt werden, weil sie nicht in der Theatergarderobe sich zu romantisch-historischen Kostümbildern inspirieren ließen, sondern im Sattel und auf dem Bagagewagen wirkliche Geschichte erlebten und malten. Horschelt hatte auf weiten Reisen im Orient und besonders im Kaukasus (1858—1863) Pferde und Reiter studiert (Abb. 135). Dabei hatte er viel vom deutschen Idealismus und der Schulmanier verloren, aber fremdes Volksleben mit unbefangener Aufrichtigkeit in vortrefflichen Aquarellen wiederzugeben gelernt.

Als ein Einsamer wie Horschelt steht auch Teutwart Schmitson (1830—1863) in der deutschen Kunstgeschichte jener Tage. Geborener Frankfurter, wie sein Altersgenosse Adolf Schreyer, gleicht er diesem im Temperament, in der Lebhaftigkeit des malerischen Empfindens, aber auch in der Vorliebe für Pferdedarstellungen. Wenn er ihm an Schönheit der Farbe nachsteht, so übertrifft er ihn in der Treue der Darstellung. Schreyer verfällt später ganz in französisches Virtuosentum (Abb. 136). Schmitson aber, der in Düsseldorf studierte, dann in Karlsruhe, Berlin, Italien, zuletzt in Wien lebte, entging als unstäter Wanderer und Autodidakt dieser Gefahr, da er sich zu stets erneutem Studium vor der Natur verpflichtet fühlte (Abb. 137). Mit starker Phantasie, einem für seine Zeit auffallend regen malerischen Empfinden und großem Fleiße begabt, hätte Schmitson ein Bahnbrecher der deutschen Kunst werden können. Aber ihn — wie Viktor Müller und Horschelt — hinderte ein früher Tod, den Sieg des von ihnen vorbereiteten Realismus in Deutschland zu erleben.

* * *

Viel schwieriger schien für die französisch-belgische Kunst die Eroberung der norddeutschen Kunststädte. In Berlin erwartete man gerade damals vom Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. eine neue Blüte der Romantik. Wenn Goethe einst in den Propyläen schrieb: „In Berlin scheint der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren,“ so sollte jetzt dieser Spruch seine Gültigkeit zu verlieren. Man wollte diesen prosaischen Berliner Geist ausrotten durch Berufung des größten lebenden deutschen Idealkünstlers, des Peter Cornelius, der sich mit seinem bayerischen Landesherrn gründlich entzweit hatte und glücklich war, im Jahre 1841 den Ruf nach Berlin zu erhalten. Bald aber wurde es Cornelius klar, daß er in Berlin in noch größerer Vereinsamung seinen hohen Zielen nachstreben mußte. Das Schmerzlichste aber war für ihn, daß man auch seinen verhaßten Schüler und Nebenbuhler Wilhelm v. Kaulbach zur Ausmalung des Treppenhauses im neuen Museum nach Berlin berief und dadurch neben der edlen Ideenmalerei die profane Geschichtsmalerei förderte. Gerade darum fanden aber Kaulbachs Fresken begeisterte Aufnahme bei den auf ihre „Bildung“ stolzen Berlinern. Nur die Künstlerschaft blieb von ihnen fast ebenso unberührt, wie von Cornelius. Der „prosaische Berliner Zeitgeist“ ließ sich über die koloristischen Mängel der beiden nicht mehr hinwegtäuschen. Überdies gährte es in der jungen Künstlergeneration, denn die Bilder von Gallait und de Bièfve waren 1842 auch in Berlin ausgestellt und lebhaft von den Malern applaudiert worden. Man hatte genug gezeichnet, jetzt wollte man wieder malen. Ohnehin war es ja eine alte Berliner Tradition, daß man die



Abb. 136. Adolf Schreyer: Skizze zu dem Araber auf der Flucht.



Abb. 137. Teutwart Schmitson: Ungarische Pferdehirten in der Pußta. Aquarellskizze. Berlin, National-Galerie.

letzte Politur in Paris empfangen müsse, und so eilten die Jüngeren mit verdoppeltem Eifer wieder zu Horace Vernet und Delaroche oder zu ihren Nachfolgern Cogniet, Gleyre, Couture. Viele nahmen den Weg über Antwerpen und alle brachten eine gewisse Pinselfertigkeit mit, eine flotte, etwas derbe und farbenprotzige Malweise für den Anfang, die als Grundlage zu weiterem Studium nicht zu verachten war, aber leider bei den meisten für Lebenszeit langen mußte. Manche brachten es sogar fertig, noch viel von dem zu verlernen, was sie an der Seine sich eingeprägt. Übrigens pilgerten die meisten von Paris noch nach Rom, gleichsam einem alten Aberglauben folgend, um dort vor Raffael und Michelangelo sich von der allzugroßen malerischen Infektion wieder zu reinigen. Viele von ihnen hatten aus der Düsseldorfer und Berliner Schulzeit noch einen gewaltigen Respekt vor der sorgsamen Zeichnung



Abb. 138. Karl Steffeck: Albrecht Achilles im Kampf mit den Nürnbergern 1450. Berlin, National-Galerie.

bewahrt. So wandten sie die französische Technik mit akademischer Peinlichkeit an. Dabei wurden sie von allen Seiten vor zu weitgehendem Realismus gewarnt, und während sie voll Abneigung die cornelianische Kunst betrachteten, wagten sie es doch nicht, gleich Courbet das Gemeine und Alltägliche, das Leben der Gasse zu malen. Man schwankte zwischen den Extremen und ging lieber friedlich die Mittelstraße, die zur Mittelmäßigkeit führt. Überragende und hinreißende Talente finden sich in Berlin ohnedies nicht in der Generation der vierziger und fünfziger Jahre, die einen neuen Weg gewiesen hätten. Man malte Porträts und Genrebilder, weil sie verkäuflich waren, und brachte von Zeit zu Zeit der Reputation das Opfer, eine geschichtliche Szene in lebensgroßen Figuren auf die Leinwand zu stellen. Lebensgroß mußten sie nach französischem Vorbilde sein, obwohl es den meisten an Kraft gebrach,

die großen Flächen auch mit lebendiger Zeichnung und Farbe zu füllen. Etwas von dem Drucke und der Ungewißheit der politischen Existenz, von dem Bewußtsein, daß Ruhe die erste Bürgerpflicht ist, scheint auf ihnen allen zu lagern. Viel Fleiß und viel Verstand wird auf die Bilder verwandt, ruhelos wird in der Ferne und in der Vergangenheit noch interessanten und überraschenden Ereignissen gesucht, die den Maler als einen gebildeten und unterrichteten Mann erscheinen lassen. Auch die schwülstige Redseligkeit und die Tatenarmut der liberalen Volksführer spiegelte sich in den umfangreichen, aber malerisch inhaltslosen Historienbildern, die selbstgefällige, posierende Art der politischen und literarischen Schwärmer in den Bildnissen.

So gewährt ein Überblick über die Hauptmeister der berliner Malerei von 1850—1870 nur mäßiges Vergnügen. Über den Durchschnitt erhebt sich Steffeck (1818—1890), ein Schüler von Franz Krüger. Er hatte schon 1839—1840 in Paris, zunächst bei Delaroche, dann bei Vernet gearbeitet und eine sehr achtenswerte Kenntnis des bewegten Pferdes mitgebracht. Neben kleineren Genrebildern hatte er 1848 ein Historienbild „Albrecht Achilles, der die Nürnberger bekämpft" geschaffen, das durch die vortreffliche Behandlung der Pferde, der Rüstungen, der Kostüme größten Beifall erregte (Abb. 138). Man muß es mit Schnorrs Schlachtenbildern vergleichen, um den Fortschritt in der besseren Kenntnis der Natur zu würdigen. Wenigstens waren doch diese Pferde mit Haut, nicht nur mit einem Kontur bekleidet. Steffeck hat später nur selten Historie gemalt, sondern als tüchtiger Pferdekenner sich lieber der Darstellung dieses Tieres gewidmet und damit die Anerkennung der Sportsleute, wenn auch nicht immer der Maler gefunden. Auch Julius Schrader (1815—1900), in Düsseldorf und Paris vorgebildet, errang seinen ersten Erfolg mit dem Historienbild „Übergabe von Calais an Eduard III" (1847). Es war recht schwarz und luftlos ausgefallen, man könnte glauben, die Übergabe sei bei Nacht erfolgt. Diese Vorliebe für pechschwarze, undurchdringliche Schatten wurde auch später durch das Studium der alten Meister nicht wesentlich gemildert. Seit 1849 malte er dann Friedrich II. bei Kollin (Abb. 139), Wallenstein, Lionardos Tod, Milton u. a., kurz die beliebten Themata der damaligen Geschichtsklitterung. In einzelnen Werken, wie dem Abschied König Karls I. von seinen Kindern (1855), suchte er durch Rührung zu wirken, meist lag aber das Interessante mehr in der Wahl des Gegenstandes als in der Ausführung, wie überhaupt diese Berliner Historienmalerei oft durch die Beschränkung auf den nüchternsten Tatbestand etwas trostlos Ermüdendes hat.



Abb. 139. Jul. Schrader: Friedrich II. bei Kollin. Leipzig, Museum.
Nach einer Photographie von Herm. Vogel, Leipzig.

Als das koloristische Genie jener Schule galt Gustav Richter (1823—1884), dessen malerisches Temperament um einige Grade lebhafter war als das der anderen. Er hatte 1856 mit seiner „Heilung von Jairi Töchterlein" Ruhm erlangt (Abb. 140). Das war ein Christus nach dem Geschmack der Berliner. Groß, hübsch, elegant und von jeder überflüssigen Bescheidenheit frei stand er siegesgewiß am Sterbebett, von dem das Töchterlein, offenbar ein junges Mädchen aus guter Familie, das hübsche blasse Köpfchen erstaunt emporrichtet. Drastisch war unter den Umstehenden das maßlose Erstaunen, die Sorge und Hoffnung ausgedrückt. Vor allem waren lebhafte und kontrastierende Farben in breiten Flächen hingemalt, durch schwarze Schatten gehoben. Neben den blassen oder grellen Bildern der Nazarener mit ihren unwahrscheinlichen Mondscheingestalten gefielen diese derben Gewandfiguren mit ihrer greifbaren Plastik damals ungemein. Auch König Max von Bayern richtete sogleich seine Blicke auf den vielversprechenden Meister, und er sandte ihn 1861 nach Ägypten, um dort Studien zu machen zu dem Riesenbilde „Die Erbauung der Pyramiden" (jetzt im Maximilianeum zu München). Auf des Königs Wunsch gab er ein recht übersichtliches Bild dieser Bautätigkeit und der ethnographischen Mannigfaltigkeit unter den Fronvögten und Bausklaven. Sonst war von ägyptischem Lokalkolorit nichts zu spüren. Die Beleuchtung erinnerte mehr an das Tempelhofer Feld als an die Wüste von Gizeh. Das Beste waren die Studien, die Richter von der Reise mitbrachte, um sie später zu Bildern zu verwerten, in denen die wilden Naturmenschen zu zivilisierten, pikanten Schönheiten verarbeitet wurden. Seine hübschen Ägypterinnen, seine Odalisken mit feurigen schwarzen Augen, seine neapolitanischen Fischerknaben mit Korallenlippen und dunkelem Lockenhaar wurden auf Porzellantellern und in Albums höchst populär (Abb. 141). Richter war bald der beliebteste Modeporträtmaler in Berlin. Besonders, als er sich und seine Gattin nebst den Kindern



Abb. 140. Gustav Richter: Jairi Töchterlein. Berlin, Nat.-Galerie. Nach einer Photogr. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

in frischen lebensvollen Bildnissen darstellte (1873), kannte die Begeisterung keine Grenzen. Indessen hatte sein Kolorit die etwas rauhe Kraft der früheren Zeit längst verloren, war glatt und gefällig geworden wie seine Motive. So malte er 1879 die preußische Nationalheldin, die Königin Luise (Abb. 142). Da er weniger Wert auf Ähnlichkeit als auf puppenhafte Schönheit legte, gewann er damit das Herz aller empfindsamen Jungfrauen.



Abb. 141. Gustav Richter: Neapolitanerknabe. Nach einer Photogr. der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

Neben Gustav Richter galt Carl Becker (1820—1900) als großer Kolorist, obwohl er mehr durch menschliche Liebenswürdigkeit, als durch malerische Originalität sich auszeichnete. Man war eben damals durch die Ära der Kartonzeichner und Freskomaler farbenhungrig und etwas kritiklos geworden. Wer orientalische Teppiche, Purpurwämser und Brokatkleider einigermaßen glaubhaft wiedergab, bei dem prüfte man nicht gar so scharf, ob in den Gewändern Menschen oder Gliederpuppen steckten.



Abb. 142. Gustav Richter: Luise, Königin von Preußen. Köln, Museum. Nach einer Photogr. der Photogr. Gesellsch., Berlin.

Es fiel auch nicht auf, daß die venezianischen Spätrenaissancebauten, in die Becker seine Kostümfiguren setzte, stark an die gräßlichen Säulen und Papier-Balustraden erinnerten, die der Berufsphotograph seinen Kunden als Hintergrund lieh. Auch störte es nicht, wenn die „echten Kostüme" an die Maskengarderobe mahnten. Diese Zugmittel wirkten damals noch, weil sie neu waren, und ließen Carl Becker als einen „berliner Makart" gelten. Klüglich benutzte er die aufkeimende Begeisterung für deutsche Renaissance, die Vorliebe für Landsknechtswämser und Ratsherrenschauben, für Gretchenkostüme und „altdeutsche" Möbel. Das alles konnte man schon, bevor noch die Architekten den „nationalen Baustil" entdeckt hatten, auf Beckers Bilde „Karl V. bei Fugger" verewigt sehen (National-Galerie, Berlin, 1866). In späteren Jahren wurde er in seinen Motiven und seiner Malweise ganz stereotyp. Er verwässert Makart, dessen Purpur



Abb. 143. G. Spangenberg: Der Zug des Todes. Berlin, Nat.-Galerie.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

und Gold, dessen sattes Blau, dessen rotblonde Frauen er nachahmt, aber ohne Glut, ohne Leben. Die deutschen Renaissancekostüme entschuldigten alles, sie blieben die Lieblingsmontur jener Zeit. Um sie anwenden zu können, entdeckte man im protestantischen Norden ein starkes Bedürfnis für Reformationsbilder, stellten G. Spangenberg (1828—1891, Abb. 143), Ernst Hildebrandt (1833), Paul Thumann (1834) und so viele andere den deutschen Reformator in allen



Abb. 144. R. Henneberg: Die Jagd nach dem Glück. Berlin, Nat.-Galerie.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

Lebenslagen dar. Der beste Maler unter diesen deutschen Renaissancemeistern war wohl **Rudolf Henneberg** (1826—1876), der nach der Rückkehr von der üblichen Studienreise über Antwerpen nach Paris und Venedig den „wilden Jäger" (1856) mit viel Leidenschaft behandelte. Henneberg hatte wirklich Anlage zum heißersehnten norddeutschen Makart, geriet aber schließlich mit seiner „Jagd nach dem Glück" (1868, Abb. 144) auch in jenes reflektierende Bilderkomponieren der berliner Schule, das im Kostümbilde mit äußerster Geziertheit und Glätte der mädchenhafte **Wilhelm Amberg** (1822—1899), im Kirchenbilde **Plockhorst** (geb. 1825) vertritt. Der letztere kam trotz seiner Lehrzeit bei Piloty und Couture nicht über salbungsvolle Christusbilder und Apostelfiguren hinaus.

Ein schwungloses Mittelmaß malerischen Könnens herrschte auch in der Berliner Monumentalmalerei, die nur vergrößerte Staffeleibilder an die Wände und Decken heftete, natürlich unter Berufung auf die Venezianer. Man übersah, daß deren tieftönige Gemälde zwischen das braune Holztäfelwerk, die schweren goldenen Rahmen und die üppigen Stuckdecken des Dogenpalastes besser paßten, als zwischen die magere, nachschinkelsche Architektur Berlins, auf die **Otto Knille** (1832—1898), **Ernst Ewald** (1836—1905) und **August v. Heyden** (1827—1897) angewiesen waren. Knille hatte schon 1865 für die Königin von Hannover in der Marienburg bei Nordstemmen gemalt, hatte 1871 mit einem Velarium für den Siegeseinzug Aufsehen erregt, und sein Tannhäuser im Venusberge (1873) begeisterte mit seinen glatten Perlmuttertönen ganz Berlin. Seitdem war er mit größeren dekorativen Aufträgen, besonders mit vier Friesbildern für die Universitätsbibliothek beschäftigt. Knille war in seiner Art typisch für das damalige „gebildete" Berlin. Vornehm in seiner Denk- und Sprechweise, wagte er niemals, seinem Pinsel die Zügel schießen zu lassen. Denn im Grunde seines Herzens war er, wie fast alle Berliner, noch Klassizist, der nur in Coutures Atelier etwas französischen Firniß abbekommen hatte. Im Aktsaal der Kunstakademie ließ er seine Schüler bis zur Ermattung nach antiken Gipsabgüssen mit feingespitzter Conté-Kreide Kontur zeichnen. Dabei geriet er außer sich, wenn der Gipsabguß auf seinem Postament einen Zentimeter aus dem Lote gewichen war, und suchte durch einen untergelegten Holzspan das verlorene antike Gleichgewicht wieder herzustellen. War er draußen, so begnügten sich die Schüler natürlich damit, durch Entfernen des Holzspanes den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, statt nach seinem Befehl die ganze Figur von neuem zu zeichnen. Solche Pedanterie war kennzeichnend für die akademische berliner Kunst. Eine frischere Natur war **August v. Heyden** (1827—1897), der erst spät, nachdem er im Bergdienst gestanden, 1859 zur Malerei überging, um dann mit viel Fleiß in Berlin die Nationalgalerie, das Rathaus usw. mit Wandmalereien zu versehen. Er war sich später der Unzulänglichkeit seines malerischen Könnens selbst bewußt geworden und erkannte gutmütig die Überlegenheit der Modernen an, statt sie wie A. v. Werner durch Worte zu töten.

Auch unter den Landschaftern hatte sich seit der Zeit, da Schinkel klassisch gemalte und romantisch empfundene Gegenden den Berlinern vorführte, manches geändert. Es wurde besser gemalt und die Natur weniger vergewaltigt. Die Ideallandschaft wich der historisch oder geographisch interessanten „Szenerie". Man suchte Anregung aus Reisebeschreibungen, aus Humboldts Kosmos, statt aus den klassischen Dichtern. **Eduard Hildebrandt** (1818 bis 1868) machte 1843 eine Exkursion nach Brasilien, 1862 sogar eine Reise um die Welt, **Bellermann** durchzog die Wälder Südamerikas. Eduard Hildebrandt hatte etwas von

Turner in der Art, wie er auf große Beleuchtungseffekte ausging (Abb. 145). Doch blieb es bei ihm zu sehr bei oberflächlichem Erfassen der Situation, beim Skizzieren. Andere wanderten wenigstens an die holländische oder bretonische Küste, wie Charles Hoguet (1821—1870) und Hermann Eschke (1823—1900), nachdem sie in Paris die Fontainebleaumeister studiert hatten.

Mit den französischen Orientmalern konnte in koloristischer Hinsicht kein Berliner wetteifern. Wilhelm Gentz (1822—1890) war mehr ein Zeichner, der mit feinem Blick für das Charakteristische der Rassen die Volkstypen des Orients illustrierte. Er gehört zu den wenigen, die vor der Natur fortstudieren und sogar den französischen Einflüssen gegenüber eine gewisse Selbständigkeit bewahren.



Abb. 145. Ed. Hildebrandt: Rio de Janeiro. Aquarell.
Berlin, Nat.-Galerie.
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung 1905.

Neben der Berliner und der Münchener Künstlerschaft steht während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts als dritte und gleichwertige die Düsseldorfer, die nach ihrer Meinung die westdeutsche, rheinische Kunst repräsentiert. Allerdings etwas lückenhaft. Die rheinische Baukunst war eher in Köln oder vielleicht in Frankfurt zu suchen. Eine Bildhauerschule fehlte, so daß die größeren Denkmalsaufträge vorwiegend an Berliner Künstler gingen. Der große Bedarf aber an kirchlichen Skulpturen im katholischen Rheinland wurde fast ausnahmslos von jener Klasse von Bildhauern gedeckt, die einen Platz in der Kunstgeschichte nur selten beanspruchen dürfen. Nachdem man die schwungvollen Heiligenstatuen der Barock- und Rokokozeit von den Altären herabgenommen, ersetzte man sie durch saftlose Nachbildungen gotischer Originale aus den „Werkstätten für kirchliche Kunst", die oft richtiger „Fabriken für kirchliche Unkunst" hießen. Diese produzierten angeblich „streng im mittelalterlichen Geiste", in Wahrheit aber ganz individualitäts- und geschlechtslos. Je bunter die Heiligenfiguren mit ihrer grellen Vergoldung herausgeputzt waren, um so effektvoller erschienen sie in den

von den Puristen kahl gefegten Kirchen, um so besser paßten sie zu den farbendruckmäßigen Altarwerken und Stationsbildern. Der Niedergang des Kunstsinnes auch bei einem Teil des Klerus war erschreckend. An seine Stelle trat öde Kunstgelehrsamkeit, eine rein verstandesmäßige Aburteilung nach dogmatischen und stilgeschichtlichen Prinzipien, die am allermeisten von den wirklich künstlerisch fühlenden Geistlichen beklagt wurde.

Architektur und Plastik waren in der rheinischen Kunsthauptstadt schlecht vertreten. Dagegen trieb die religiöse Malerei, wie sie von den Schülern W. Schadows und C. Sohns an der Düsseldorfer Akademie gepflegt wurde, immer noch vereinzelte zarte Blüten, die nur zuweilen in übertriebene Gefühlsschwelgerei ausarteten. Das Hauptwerk dieser Richtung war



Abb. 146. Karl Müller: Heilige Familie.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

die Ausmalung der Apollinariskirche zu Remagen (1843—1857). Ernst Deger (1809—1885) und mit ihm die Gebrüder Andreas Müller (1811—1890) und Karl Müller (1818—1893) sowie Franz Ittenbach (1813—1879) versuchten, in ihren Wandbildern die Nazarenerkunst durch den gefälligen Realismus der Düsseldorfer Schule zu verbessern. Das gelang ihnen aber weniger in diesen Größe und Kraft erfordernden Fresken, als vielmehr in ihren liebenswürdigen Tafelbildern, die nur gerade so viel Natur zeigten, als das moderne Auge hier erwartet (Abb. 146). Sehr gut charakterisiert W. v. Oettingen Karl Müllers Kunst dahin: „Überall war er willkommen, wo gläubige Gemüter nach dem bildlichen Ausdrucke ihrer Andacht in den durch die Sitte der Kirche gesetzten Normen verlangten.“ Das Gleiche gilt von Deger und Ittenbach. Ein jedes ihrer Gemälde bietet einen wahren Schatz inniger Empfindung, absoluter Keuschheit des

Leibes und der Seele, verklärter Andacht und süßen Seelenfriedens, alles das mit einer gewissen Frische wiedergespiegelt. Auch wer die etwas weichliche Art dieser Spätnazarener verachtet, darf doch nicht übersehen, wie glücklich sie sich in dieser freiwilligen Beschränkung fühlten und wie viel feine Naturbeobachtung zu Grunde lag. Karl Müllers „Jünger zu Emmaus" in der Remigiuskirche zu Bonn (1889), Ittenbachs engelhaft zarte Madonnen, Joseph Kehrens (1817—1880) Altarbilder sind in ihrer Art so vollendete Werke, wie Lessings Historien oder Schwinds Märchendichtungen. Ein gut Teil sonnigen rheinischen Wesens offenbart sich in ihnen, und man darf auch nicht vergessen, daß sie deutscher Kunst im Auslande einen Ruhm gebracht, wie ihn die ganze berliner Historienmalerei der sechziger und siebziger Jahre — von Menzel abgesehen — niemals errungen hat.

Mit der glänzenden Entwicklung des weltlichen Lebens verringert sich allmählich die Zahl dieser stillgläubigen Düsseldorfer Künstler, während die Genremaler üppig gedeihen. Immer stärker wird die Nachfrage nach Bildern zum Schmucke des Hauses, nach Schilderungen aus dem Kleinleben der Bürger und Bauern, der Kinder und der kleinen Leute. Bisher hatte man solche Dinge neben der Historien- und Heiligenmalerei immer als Schöpfungen zweiten Ranges bewertet. Nun nahmen sie geradezu die ersten Kräfte in Anspruch, entfalteten sich in Düsseldorf glänzender denn sonst irgendwo. Das war natürlich. Denn in dieser behaglichen Künstler- und Beamtenstadt herrschte noch eine beschauliche Art, eine Neigung, alles Schroffe und Extreme zu vermeiden, auch ernste Dinge heiter anzuschauen, allen zu Lieb und keinem zu Leid zu leben und leben zu lassen. Man hielt sich gleich weit von knorriger Bajuvarenart und kritischem, hochfahrenden Berlinertum fern, liebte die bequeme Mittelstraße auch in künstlerischen Dingen. Daß es am Rhein mehr Sonnentage gibt als in anderen deutschen Landschaften, kommt nicht nur den Rebenhügeln, sondern auch den Menschenherzen zugute. Solch' sonnige Heiterkeit strahlt auch aus vielen Düsseldorfer Bildern. Unter ihrem Zauber hatte einst die romantische Poesie geblüht. Jetzt malt man nicht mehr schwärmerische Leonoren und fromme Hirtenknaben, sondern das deutsche Volk bei Ernst und Scherz, beim Kirchgang und bei Kirmestanz. Die jungen Maler begeistern sich nicht mehr an der Lektüre unserer Dichter, sondern wandern durch rheinische, schwäbische und hessische Dörfer, freuen sich an der altväterischen Ehrbarkeit der Männer und Burschen, an der drallen Schönheit der Mägde, an den malerischen Kostümen, an der Lieblichkeit der Landschaft. Das Aufblühen der Volksdichtung, der Dialektschriftstellerei machte das Publikum für so etwas empfänglicher. Ohne Zweifel war es ja ein gewaltiger Fortschritt, daß die Maler ihre Studien nicht an einem kostümierten Modell, sondern an einem echten Schwälmer Bauern in Originaltracht machen mußten. Aber dieses gesunde Streben galt vielen noch als eine Profanierung idealer Kunst. Sie konnten nur dadurch mit solchem „Naturalismus" ausgesöhnt werden, daß möglichst anmutige oder amüsante Szenen aus dem Bauernleben vorgeführt wurden. Auch hatten die Maler selbst noch zuviel literarische Erziehung, um nicht auf die „Situation" Wert zu legen. Solche „Genrebilder" aus dem Volksleben hatten ja schon Jordan, Hübner u. a. gemalt oder vielmehr gezeichnet und koloriert. Nun lernte man unter dem vorbildlichen Einfluß der Franzosen mehr das Malerische an diesen Kostümen und Bauernstuben schätzen, alles schärfer und mannigfaltiger charakterisieren und doch die einzelnen Typen diskreter, ohne Übertreibung behandeln. Die derben oder grotesken Situationen, die Karikaturen in Hasenclevers Stil werden seltener, herzliche, ge-

mütliche Züge öfter betont. Das war eben deutsche Art, und als solche erkannte man sie auch in Paris an, wo Knaus früher als am Rheine verstanden und gepriesen wurde. Die persönliche Liebenswürdigkeit hat allerdings sowohl Knaus, als Vautier gehindert, die volle Wahrheit in ihren Bildern zu sagen. Vautier malt Pfarrerstöchter statt Bauernmädchen, und Knaus malt hübsche Pariser Modelle oder Herren der Wiesbadener guten Gesellschaft im ländlichen Kostüm. Die beiden waren eben nicht trotzige stille Sucher der Wahrheit, sondern artige Düsseldorfer Maler, die das Nette und Angenehme im Leben bevorzugten, die dem Häßlichen und Rohen aus dem Wege gingen, weil es „fies" ist. Es mag heute schwer fallen, uns in ihre und ihrer Bewunderer Anschauung hineinzufinden, in dieses Bedürfnis, die Wahrheit zur Schönheit zu verklären. Wir freuen uns, daß wir aus dieser schönfärberischen Glückseligkeit herausgewachsen sind und eine ernstere Sprache vertragen können. Aber wir



Abb. 147. L. Knaus: Die goldene Hochzeit.
Nach Photographie von Goupil & Co., Paris.

werden dennoch das feine Naturgefühl, die liebevolle Hingabe an das Volksleben durchfühlen können. Wir müssen uns nur auf den Standpunkt des Künstlers stellen, der einen gewissen Adel der Gesinnung auch bei seinen Bauernmodellen voraussetzte und ihn hineindichtete, wo er zufällig nicht vertreten war.

Knaus (geb. 1829) war ja ein prächtiger Mensch, erfüllt von herzlicher Freude an allen Geschöpfen. Seine Menschenfreundlichkeit wußte auch dem einen frohen Blick zu spenden, was viele andere abstieß, dem schmierigen kleinen Schacherjuden, dem schmutzigen Bauernkinde. Er lächelt wohl über menschliche Schwäche in seinen Bildern, aber er spottet ihrer nie. Und dies Behagliche, dies Gutmütige stimmt auch den Beschauer behaglich. Dabei darf nicht übersehen werden, wie weit er an koloristischer Begabung die älteren Düsseldorfer Genremaler übertraf, selbst seinen Lehrer C. F. Sohn. Sechzehnjährig hatte er schon die Düsseldorfer Akademie bezogen (1845), aber unzufrieden mit der akademischen Lehrtätigkeit war er in das Schwälmer Dorf Willingshausen in Hessen geflüchtet, von wo er reizende

Studien mitbrachte, die er zu Bildern, wie dem „Hessischen Kirmestanz" (1850), der „Dorfspielhölle" (1851), dem „Leichenzug im Walde" (1852) verarbeitete. 1852 geht er nach Paris zu Couture und erregt dort durch die koloristische Geschlossenheit und Feinheit seiner Bauernbilder Aufsehen. 1853 erhält er im Salon für den „Morgen nach der Kirchweih" eine goldene Medaille. Als er zurückkehrte, hatte er sich malerisch noch vervollkommt, aber leider auch jenen unbesiegbaren Hang zum Netten angenommen, der sein feines Auge zuweilen irre führt und schon in den Studien die Natur verbessern läßt. Seitdem lebt der bewegliche kleine Herr abwechselnd in Wiesbaden, Berlin und Düsseldorf. 1874—1883 übernimmt er in Berlin die Leitung eines Meisterateliers, tritt aber freiwillig davon zurück, sobald er selbst fühlt, wie



Abb. 148. L. Knaus: Ein Kinderfest. Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

wenig er zum Lehrer taugt und wie schnell um ihn her die Jugend fortschreitet. Das war einer der wenigen Mißerfolge seines an Triumphen und Ehrungen sonst so überreichen Lebens. Denn seit jenem Tage, da Couture zu Paris zu seiner eigenen Überraschung in dem jungen deutschen Schüler ein großes malerisches Talent entdeckt hatte, fand er sonst überall unbestrittene Anerkennung. Ob er nun einen alten ehrwürdigen Pfarrherrn malte (1852), der nach der Taufe das schreiende Baby liebevoll in den Armen wiegt, während der greise Ahn und die Großmutter mit ihm und der ganzen Familie sich des Sprößlings erfreuen, oder ob er den würdigen Großvater schildert, der mit der Großmutter an der goldenen Hochzeit zum Ehrentanz antritt (1858, Abb. 147), ob er Passeyrer Bauernburschen darstellt (1864), die vom geistlichen Herrn ob ihrer Raufsucht getadelt werden, oder Schusterbuben

(1861), die über dem Kartenspiel vergessen, des Meisters Kind zu warten und den gefüllten Bierkrug heimzutragen, immer weiß er so lebendige und originell ausstaffierte Gestalten in so drastischer Aktion vorzuführen, daß kein Winkel des Bildes unbelebt erscheint. In seinem „Kinderfest" in der Berliner Nationalgalerie (1869) hat er vom Säugling bis zum Greis alle Altersstufen festgehalten, jede charakteristisch in der Form, der Bewegung, dem Gesichtsausdruck (Abb. 148). Die verliebten, die dreisten, die schüchternen, die zornigen und die gutmütigen Kinder sieht man da, ihre Manier, die Alten possierlich nachzuahmen, ihre verschiedene Art, zu speisen, zu essen oder zu futtern. Sein Talent ist eben das eines angenehmen Plauderers, der das Drastische jeder Situation anzudeuten und damit zu fesseln weiß. Natürlich gelingen ihm bei seiner Neigung zum Niedlichen und Gefälligen am besten Kinderbilder, wie z. B. der Dorfprinz (1874), der reiche Bauernjunge, der sich auf dem väterlichen Hofe spreizt, oder die Darstellung jenes zufriedenen kleinen Weltbürgers, der, einen alten zerrissenen Stiefel in der Hand, auf schmutziger Decke hockt, und uns mit dem runden furchtlosen Kindergesicht erstaunt anblickt (1886, Abb. 149). Weniger erfreulich ist seine Weichlichkeit bei Männerbildnissen, wie z. B. denen von Mommsen (1881) und Helmholtz (1881), die in großem Maßstabe ausgeführt, aber kleinlich empfunden sind. Wie delikat war dagegen das köstliche kleine Porträt des Kaufherrn und Kunstmäcens Ravené, das er 1857 in Paris gemalt hatte!



Abb. 149. L. Knaus: Der zufriedene Bürger.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Seit den achtziger Jahren läßt überhaupt bei Knaus die Kraft nach. Trotz wiederholter Besuche in Paris reicht das dort erworbene malerische Kapital nicht bis zum Ende. Seine Genrebilder verlieren das prickelnde Leben, werden bräunlich und eintönig, sinken langsam auf das Niveau der Familienblattillustration. Schweigen wir auch von jenen angeblichen Idealgestalten, der hlg. Familie von 1876, der Caritas (1887), dem Kinderreigen (1900) und dergleichen, von diesen süßen Frauenzimmerchen und trikotfarbenen nackten Putten, deren edelster Zweck es zu sein scheint, als Konfirmationsgeschenk oder als Augentrost schwachbrüstiger alter Jungfern zu dienen.

Wie Knaus, so bemüht sich auch Benjamin Vautier (1829—1898), den deutschen Bauern malerisch wieder zu erobern. An Feinheit der seelischen Beobachtung sind die beiden

einander ebenbürtig, an koloristischer Kraft steht aber Vautier bedeutend zurück. In den liebenswürdigen Bildern dieses protestantischen Pfarrersohnes liegt so etwas wie wohlwollende Herablassung des gebildeten Seelsorgers zu seinen bäuerlichen Gemeindemitgliedern, deren Sorgen und Freuden, deren gute und böse Seiten, deren inneren und äußeren Menschen er sehr genau kennt, aber in christlicher Liebe nicht allzu hart beurteilt. Wie Knaus, so kann auch Vautier keine Menschen mit starken Knochen und dicken Schädeln malen. 1829 in Morges geboren, kam Vautier nach mehrjähriger Vorbereitung in Genf schon 1851 zu Jordan nach Düsseldorf. Er war ein schwerfälliger Arbeiter, der mühsam lernte und es erst 1858 so weit brachte, Bilder auszustellen. Indessen begann er schon 1853 auf einer Reise in die Heimat Bauernstudien zu machen. 1856 zog er mit Knaus nach Paris, kehrte aber sehr schnell nach Düsseldorf zurück. Er war kein Farbenkünstler, und er wäre es wohl auch in



Abb. 150. B. Vautier: Zweckessen auf dem Lande.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

Paris nicht geworden, hätte höchstens dort die heimischen Eindrücke sich verdorben. So blieb er in Deutschland und wanderte von Düsseldorf aus abwechselnd durch den Schwarzwald, Hessen, Elsaß und Schweiz, mit Liebe die Eigenart des Dörflers, besonders sein Gemütsleben, wie ein Novellist studierend. Heftigen und bewegten Szenen geht er gern aus dem Wege. Aber er hat manches liebenswürdige, drollige Ereignis aus dem Volksleben mit glücklichem Griff festgehalten und die deutsche Kulturgeschichte wird vielleicht später dankbar seiner gemalten Illustrationen gedenken. Wie hat er auf dem Bilde „Das Zweckessen" (1871, Abb. 150) den verknöcherten, dürren Bureaukraten geschildert, der sich schon mit Herrschermiene ungeduldig zum Schmause niedergelassen hat, während der sanfte Herr Pfarrer den verlegenen Honoratioren des Dorfes ihren gebührenden Platz anweist, dem Herrn Schulmeister mit dem verschüchterten Antlitz, dem derben selbstbewußten Großbauern, dem köstlich kostümierten Schneider mit dem süßlichen Lächeln. Dazu die hübsche Wirtin, die mit grenzenloser Be=

wunderung den berühmten Gast anstarrt. Das sind Charakterbilder aus der bäuerlichen Welt, die trotz aller Verschönerung noch ein gut Teil Wahrheit und damit dauernden Wert behalten. Vautiers Tanzstunde (Berlin, Nat.-Gal.) und seine Tanzpause (Dresden, Gal.), seine Prozeßbauern und Dorfbuben bestehen ja die malerische Prüfung nur mäßig. Alles ist etwas zurecht gemacht und verschönert, selbst die Bleistiftstudien nach der Natur sind wohlwollend korrigiert. Und doch wird es einem schwer, diese treuherzigen Mädele und bösen Buben, die hübschen und die häßlichen Jungfrauen und Jünglinge aus den Schwarzwalddörfern nicht mit herzlicher Anteilnahme als Zeugen vergangener besserer Zeiten zu betrachten.

Ob man einst das Gleiche von den Schlachtenbildern der Camphausen, Hünten und Sell sagen kann? Oder ob hier die Nachwirkung des „historischen Genrebildes" von vornherein zu viel Erkünsteltes und Erdichtetes in die Bilder brachte, als daß man sich jemals mit ihnen versöhnen möchte? Es ist ja wohl nicht so leicht, zu sagen, was eigentlich der Schlachtenmaler geben soll, ein Idealbild kämpfender Helden, einen getreuen Rapport der militärischen Vorgänge oder einen malerischen Eindruck. Alles hat seine Berechtigung und man darf wohl nur verlangen, daß das Angestrebte möglichst erreicht wird. Nun rühmten diese Düsseldorfer sich ihres Realismus, d. h. der Richtigkeit in der Wiedergabe des Vorganges. Und doch waren sie von diesem Ziele weiter entfernt, als vor ihnen Fritz Krüger, der alte Adam und Heß. Denn sie wollten nebenbei auch noch ein Bild „komponieren", eine „Charakterstudie", eine „Auffassung des Helden" geben. Darum stellten sie immer noch, wie die Kartonzeichner, in die Mitte des Bildes einen Hauptakteur, König Wilhelm oder den alten Fritz, und malten rings herum in greifbarer Realität das Schlachtengetümmel und die platzenden Granaten, dazu im Vordergrund die Trophäen des Sieges, Gefangene, erbeutete Fahnen und Geschütze. Es mußte doch die Größe des Sieges und der Heldenmut der Führer wie in einer Siegesdepesche deutlich gemacht werden. In der malerischen Erfassung der Aufgabe blieben sie aber um so weiter zurück. Sie malten zu sauber. Den Pulverdampf, den Staub, der die Kämpfer bedeckt, liebten sie nicht, weil er den hübschen Eindruck minderte. Daher das künstlerisch Unbefriedigende dieser patriotischen Schlachtenbilder. Zu kunstvoll komponiert, um wahr zu sein, zu kleinlich durchgearbeitet, um groß zu wirken, zu sauber gezeichnet, um malerisch zu erscheinen, befriedigen sie mehr die Schaulust und das militärische Gefühl, als das Malerauge. Das gilt von W. Camphausen (1818—1885), der, an der Düsseldorfer Akademie ausgebildet, so viel Realismus entwickelte, als irgend in dieser Schule zugelassen wurde. Er hatte bei den Husaren gedient und ließ das gerne in seinen Bildern merken. Anfangs steckte er seine Reiter noch in die Kostüme des 17. Jahrhunderts, malte Cromwells Truppen, Puritaner und Kavaliere. Dann wandte er sich als guter Preuße nationalen Helden zu, malte Friedrich d. Gr. bei Hohenfriedberg (1861), Blüchers Rheinübergang (1860) und sein Zusammentreffen mit Wellington (1862). Aber als er die Feldzüge 1864 und 1866 mitgemacht hatte, gab er es auf, preußische Husaren als englische Rundköpfe zu kostümieren. Es entstanden seine besten Werke, Szenen aus dem dänischen Kriege, die zwar mäßig gemalt, doch auf Grund eigener Anschauung natürlich dargestellt waren. Weniger befriedigen seine Darstellungen aus dem deutsch-französischen Kriege, dem er auch persönlich fern blieb. Merkwürdig beliebt waren seine großen Reiterbildnisse preußischer Helden, des großen Kurfürsten, Ziethen u. a., die heute im besten Falle als gute Blätter für den geschichtlichen Anschauungsunterricht gelten können.

Schüler von Camphausen wurde **Emil Hünten** (geb. 1827). Nachdem er bei H. Vernet in Paris, bei Wappers in Antwerpen studiert, fand er im friedlichen Düsseldorf den Weg zur Soldatenmalerei. Auch er begann mit friederizianischen Reiterbildern (Abb. 151), machte dann die großen Kriege mit und brachte daraus wichtige Schlachten und kleinere Episoden sehr anschaulich auf die Leinwand. Er schrieb Regimentsgeschichte mit dem Pinsel, z. B. den Angriff der französischen Division Bonnemains bei Elsaßhausen, die Gardedragoner bei Mars la Tour, die Hanseaten bei Loigny (Bremen, Rathaus). Mit Simmler malte er das große Panorama der Schlacht von St. Privat. Man mag über Panoramen vom ästhetischen Standpunkt aus sehr verächtlich urteilen. Mir scheinen sie die logische Folge der realistischen Schlachtenmalerei, ja ihre glücklichste Leistung. Soll das tatsächliche Bild des Kampfes bis



Abb. 151. E. Hünten: Episode aus der Schlacht bei Reichenbach.

zur höchsten Täuschung gegeben und dadurch auf das „nationale Empfinden" des Volkes eingewirkt werden, so geschieht das eben hier mit allen gebotenen Mitteln, durch kunstvolle Perspektive, durch täuschende Verbindung von Plastik und Malerei. Verachtet man aber diesen groben Realismus, dann bleibt nichts übrig, als ideale Konture oder dekorative Töne zu malen, denen das Thema Schlacht zu Grunde liegt. Liest man dagegen im Katalog der Berliner National-Galerie als Erläuterung zu einem Schlachtenbild das Referat aus dem Generalstabswerke Band I, S. 271, mit genauen Angaben über das Terrain, die Regimentsnummern, die Namen und Chargen der Dargestellten, sieht man diese Dinge als wesentlich betont, so muß man doch wünschen, solche Hauptsachen möglichst greifbar vor sich zu haben, darf also nicht den Realismus des Panoramas tadeln, nicht tun, als ob die Bilder der Berliner Ruhmeshalle gegenüber jenen Rundbildern Kunstwerke höherer Ordnung seien.

Von der großen Revolution in der deutschen Figurenmalerei war die Landschaft kaum berührt worden. Man hatte ihr überhaupt wenig Beachtung geschenkt, da sie sich zur Wiedergabe großer Gedanken und erhabener Empfindungen nicht zu eignen schien. Selbst in der heroischen, stilisierten Landschaft ließen sich solch' hohe Ideale kaum ohne starke Mitwirkung der Staffage ausprägen, wobei die Natur meist zu kurz kam. Erst Rottmann hatte durch Theatereffekte, durch mächtige Wolkenbänke mit Lichtkonturen, durch Regenbogen und Gewitterszenerie mehr Wirkung angestrebt, Preller durch graziöse Komposition und hübsche Terrainmotive die heroische Landschaft bereichert und verfeinert.

Nicht weniger theatralisch waren die Anfänge der romantischen Landschaft. Schinkel malte ja für die berliner Bühne viel Kulissen und Prospekte. Das spürt man auch in seinen Staffeleibildern. An Stelle der strengen antiken Linie setzt er gerne die unruhig gebrochene der Romantik, statt italienischer Motive gab er lieber deutsche, statt der geschlossenen Masse klassischer Tempel die reichdurchbrochenen Silhouetten gotischer Kathedralen, statt glatter Marmorwände geborstene Mauern von Burgen und Klosterruinen.

Nur wenige, zumeist skandinavische oder doch in Kopenhagen vorgebildete Künstler verzichteten auf solche komponierte, dichterisch verschönte Landschaft. Sie knüpfen wie J. C. Dahl in Dresden, Chr. Morgenstern in München, L. Gurlitt in Düsseldorf durch Vermittlung von Ruysdael und Everdingen an die heimische Natur an (vgl. Bd. I, S. 344). Diese objektive Darstellungsmethode bevorzugte auch C. F. Lessing. Er verband sie jedoch mit den romantischen Idealen in seinen Ritterburgen und brennenden Klöstern. Allmählich ringt sich aber Lessing zu vertiefter Naturbeobachtung durch, versenkt sich in die Stimmung der Landschaft. Sie ist ihm nicht nur interessante Szenerie, er fühlt auch ihre Ruhe und ihre Größe, ihre düsteren und heiteren Momente, er belauscht zuweilen sogar die Seele der Landschaft. Darum erhebt er sie zu einem selbständigen Kunstzweige an der Düsseldorfer Akademie und sorgt dafür, daß sein Schüler Schirmer (1807—1863) zum Leiter einer 1839 begründeten Landschaftsklasse gemacht wird, der Caspar Scheuren (1810—1887), A. Schulten (1809—1874) W. Pose (1812—1878), H. Funk (1807—1877), später Valentin Ruths (geb. 1825) u. a. angehören. Allerdings blieb Schirmer dem romantischen Realismus Lessings nicht treu, sondern wendet sich seit seiner italienischen Reise von Neuem der komponierten, heroischen Landschaft zu.

Glücklicherweise knüpft sein Schüler Andreas Achenbach (geb. 1815) mit gesundem Instinkt wieder an die realistischen Züge in Lessings Kunst an. Er arbeitet in seinen Frühbildern streng nach der Natur, wenn auch etwas trocken, pedantisch und schulmeisterlich, inhaltlich aber machte er sich schnell selbständig. Nachdem er auf einer größeren Reise 1831 und 1832 das Meer kennen gelernt, schwärmt er für „norwegische Küstenbilder", die er nach Studien aus Eifel und Hunsrück malen mußte, weil Norwegen ihm noch unbekannt geblieben war. Bald gewann er aber unter Schirmers Einfluß und vor allem durch das Studium der alten Holländer und französischer Landschaften (Gudin, Isabey) eine erstaunliche malerische Sicherheit, die er auf Reisen durch Holland, England und Italien (1843—1845) befestigte. Achenbach besaß früh ein gutes Empfinden für frisches flächiges Behandeln der Farbe, für die kräftigen Effekte brauner Schattenmassen und farbiger Halbtöne, für stark bewegte Motive in der Landschaft wie in der Staffage. Er brauchte keine „Kartonkomposition", sondern setzte mit größter Bestimmtheit die Farbe energisch auf die Leinwand. Niederdeutsche Motive be-



Abb. 152. Andreas Achenbach: Der Leuchtturm von Ostende. Leipzig, Museum.

vorzugt er, die unruhige Fläche des Flüßchens zwischen den saftiggrünen Wald- und Wiesenflächen, dazu satte rote Ziegeldächer und blaue Himmelsflecke (vgl. Farbentafel). Von früh an liebt er auch die stürmische See, die trübe grünliche Fluten über dunkle Molen wälzt, während schwarzes Gewölk mit hellen Lichtsäumen sich am Himmel zusammenballt (Abb. 152). Leider wurde, was er einst so groß und frisch empfunden, ihm später zur Gewohnheit. Eine fabrikmäßige Wiederholung der Motive, ein oberflächliches Sichselbstkopieren schied ihn aus der Zahl derer aus, die in Menzels Sinne unablässig weiter studieren.

Aber er hatte doch das Malen den Düsseldorfer Landschaftern gelehrt, vor allen seinem Bruder Oswald Achenbach (1827—1905). Dem hatte es das herrliche Schmutznest Neapel mit allen seinen Beleuchtungseffekten angetan (Abb. 153), dazu die sonnenbeglühte staubige Landstraße der Campagna mit ihrem bunten Gewimmel, kurz das moderne Italien ohne Ruinensentimentalität und ohne „klassische Gestalten". In dieser Behandlung der italienischen Landschaft wurde er bei uns ein Bahnbrecher. Ein bescheidenes Spiegelbild des Oswald Achenbach war Albert Flamm (1823), der sich mit melancholischen Campagnamotiven begnügte. Achenbachs erste nordische Manier bildet Hans Gude fort, ein geborener Norweger (1825), der felsumgürtete Fjorde kühl und klar mit guter Beobachtung von Licht und Luft malte (Abb. 154). Sein Schüler Irmer (1834—1900) zieht einfache deutsche Landschaft voll zarter Stimmung vor. Darin war er, wie der treffliche R. Burnier (1826—1884), ein Vorläufer der Moderne. Beim Grafen Stanislaus v. Kalckreuth d. Ä. (1821—1894), einem Schüler



Andreas Achenbach, Westfälische Landschaft.

Zu [illegible] geschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. [illegible]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig





[illegible] Leipzig, Museum.

[illegible] saftgrünen Wald- und Wiese[illegible] vgl. Farbentafel). Von früh [illegible] Fluten über dunkle Molen wäl[illegible] Himmel zusammenballt (Abb. 152 [illegible] er [illegible] später zur Gewohnheit. [illegible] Einzelobjektkopieren schied ihn [illegible] aus, die [illegible] weiter studieren.

[illegible] hatte [illegible] Landschaftern gelehrt, vor allen sein[illegible] 1827 [illegible] es das herrliche Schmutznest Nea[illegible] (Abb. 153), dazu die sonnenbeglühte staubig[illegible] der Campagna mit [illegible] Himmel, kurz das moderne Italien [illegible] „[illegible]". In dieser Behandlung der italienisch[illegible] wurde er [illegible] Ein bescheidenes Spiegelbild des Oswal[illegible] war Albert Flamm (1823), [illegible] mit melancholischen Campagnamotiven [illegible] nordische Motive [illegible] Hans Gude fort, ein geborener Norweg[illegible], der [illegible] Fjorde [illegible] mit guter Beobachtung von Licht und [illegible] (Abb. 154). [illegible] Schüler [illegible] (1834—1900) zieht einfache deutsche Landsch[illegible] voll zarter Stimmung [illegible]. Darin war er, wie der treffliche R. Burnier (1826—1884), ein [illegible]läufer der [illegible]. [illegible] Grafen Stanislaus v. Kalckreuth d. Ä. (1821—1894), einem [illegible]



Andreas Achenbach, Westfälische Landschaft.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 190.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Förster & Borries, Zwickau

Schirmers, drängt sich wieder das Düsseldorfer „poetische Empfinden" störend vor. Er malte Alpenpanoramen, saftige grüne Matten, schroffe Felswände und darüber den schönsten blauen Himmel mit viel Geschick, ferner das berühmte „Alpenglühen", dessen Glut aber trotz großen Farbenaufwandes niemand erwärmen kann. Dagegen hat er als Direktor der weimarischen Kunstschule seine Unabhängigkeit durch Berufung von Böcklin, Ramberg, Lenbach, Gussow bewiesen. Eine ähnliche Auffassung vom Realismus besaß auch ein anderer Düsseldorfer, Christian Kröner (geb. 1838). Als passionierter Jäger hat er manche Stunde auf dem Anstand zugebracht, den Wechsel der Stimmungen und Beleuchtungen in Wald und Feld beobachtet, auch gelernt, die jagdbaren Tiere zu zeichnen. Er malt die im Nebel dampfenden Höhen, den Forst im Schnee oder im ersten Grün, aber leider etwas oberflächlich. Das Gleiche gilt von der Tierstaffage. Da sehen wir Hirsche kämpfen oder durch die Lappen gehen, Schwarzwild aus dem Unterholz herausbrechen, kurz, da wird vieles gemalt, aber meist so, daß es mehr dem Jäger als dem Maler Freude macht.

Das eine darf man der Düsseldorfer Schule jener Zeit nachrühmen, daß sie sich mehr als die Berliner vom französisch-belgischen Vorbild frei zu halten, mehr heimische Art zu bewahren wußte. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, daß die deutsche Malerei um 1850

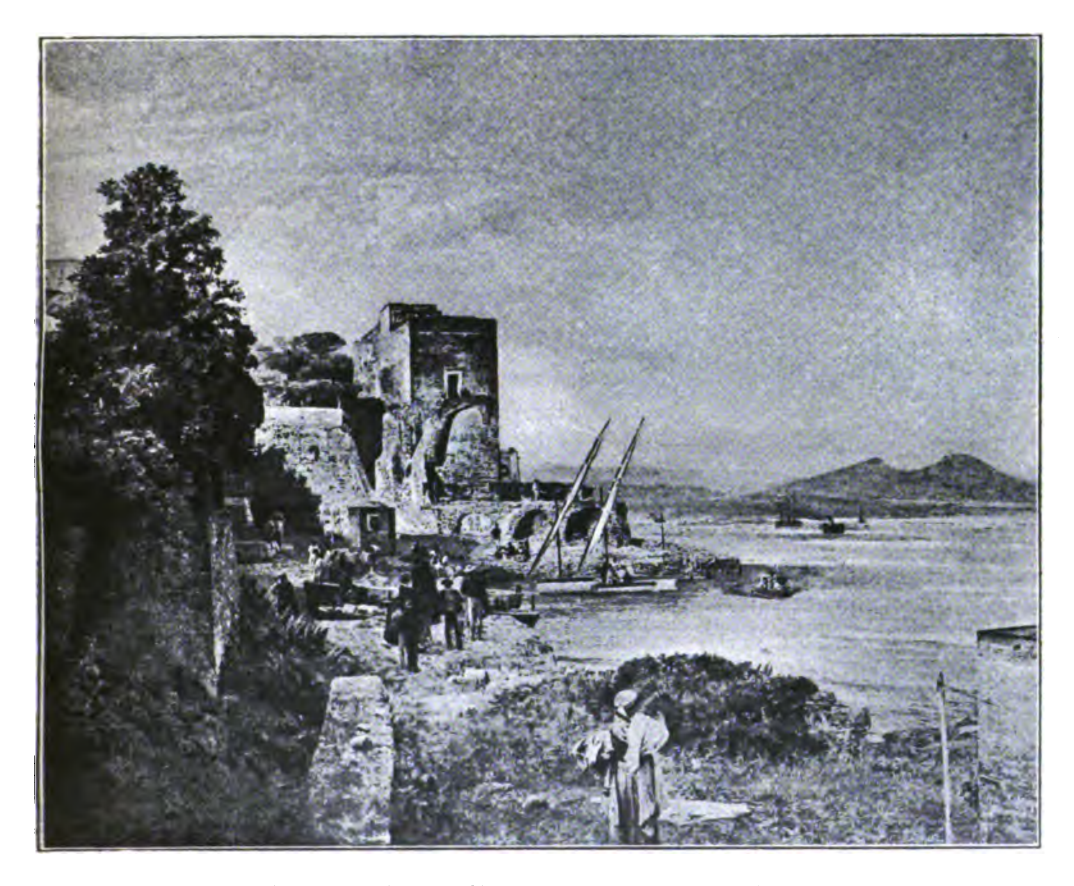


Abb. 153. Oswald Achenbach: Am Posilipo bei Neapel.



Abb. 154. H. Gude: Sommernacht. Nach der Radierung von Nordhagen.

bis 1870 Antwerpen und Paris unendlich viel verdankt. Unglücklicherweise kamen unsere lernbegierigen jungen Deutschen fast ausschließlich in die Mode-Ateliers der Delaroche und Horace Vernet, der Cogniet und Couture, wo so viel oberflächliche Dressur herrschte. Oder lag es vielleicht an der Oberflächlichkeit der deutschen Maler, an ihrer schlechten Vorbildung, daß sie nicht tiefer in das Wesentliche der Kunst eindrangen? Wohl möglich. Darauf deutet die Tatsache hin, daß allein von bekannten Berlinern Gentz, Ewald, Henneberg, Plockhorst und Knille Coutures Atelier zwischen 1848 und 1854 erfolglos durchliefen, in derselben Zeit, als Böcklin und Feuerbach dort ihre Lehrjahre so nutzbringend durchmachten.

Während jene Berliner in Deutschland französisch malten, wiesen Feuerbach und Böcklin den Weg, wie französische Technik durch deutsche Empfindung geadelt, wie aus ihrer Verbindung eine neue Kunst gestaltet werden konnte. Wenn Rethel die feinste Blüte der klassisch-romantischen Epoche darstellte, so dürfen wir in Feuerbach den Höhepunkt der deutsch-französischen Malerei von 1850—1870 erblicken, die auf die Schönheit der Gedanken nicht verzichten und doch der Wirklichkeit näher kommen wollte.

Das aber war das Große an Anselm Feuerbach (1829—1880), daß er diese Aufgabe nicht so leicht nahm wie andere, daß er nicht nur nach koloristischen Effekten und nach oberflächlicher Wahrheit strebte, sondern unwandelbar das Gefühl für stille Größe und echte Poesie sich bewahrt hat. Auch ließ er sich nicht unter das Joch einer Schulrichtung oder einer Modeströmung beugen, sondern wahrte zu allen Zeiten das Recht der Persönlichkeit. Allerdings mußte er dies Recht teuer genug erkaufen, ja, er verblutete unter diesem stolzen Freiheitsdrange. Denn er wollte ein Einsamer sein und dennoch der Mitwelt schon den Ruhm abtrotzen, der Männern seiner Gattung erst von der Nachwelt gespendet wird: „Ich wünsche Verständigung mit meinen Zeitgenossen. Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für

den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf, wie die Pflanze das Licht der Sonne zum Wachsen. Ich habe mich bis jetzt vergeblich danach gesehnt. Jeder Akkord, den ich anschlug und von dem ich glaubte, daß er richtig und rein sei, ist zum Mißklang geworden, sowie er über den Atelierraum hinausdrang." Diese schweren Worte der Klage und Anklage schrieb wenige Jahre vor seinem Tode Anselm Feuerbach in seiner „Ein Vermächtnis" betitelten Selbstbiographie, einem der ergreifendsten und gehaltvollsten Selbstbekenntnisse einer hohen und lauteren Künstlerseele. Ein Blick in dieses mit Herzblut geschriebene Buch belehrt uns, daß wenigen Menschen das Schicksal so hart mitspielte als ihm, daß aber auch wenige so zum Leiden ihrer ganzen Natur nach geschaffen waren, als er. Mit der höchsten Sehnsucht nach Anerkennung hatte ihn die Natur ausgerüstet und zugleich eine künstlerische Sprache ihm verliehen, so groß und ernst, daß kaum einer der Zeitgenossen sie verstand. Mit den höchsten künstlerischen Empfindungen war er ausgestattet und zugleich mit schärfster Selbstkritik, die ihm zeigte, wie seinen vollendeten Werken die erträumte letzte Vollkommenheit doch fehlte. Das war die Tragik in seinem Schicksal.



Abb. 155. Anselm Feuerbach: Selbstbildnis. Nach einer Photogr. von Franz Hanfstaengl, München.

Und doch blieb sein Wahlspruch „Eternamente giovine! Ewig jung, ewig strebend, nie sich selbst genügend". Darum war und blieb er ein Künstler. Mit stolzem Selbstbewußtsein hat er schon als junger Mensch in München sich selbst als einen solchen bezeichnet, im Gegensatz zu jenen Schülern des biederen Schorn, die nur „Maler" waren und die Kunst nur benutzten, um damit ihrem Verdienst nachzugehen, um Bilder zu machen. Er aber will nicht aus Reflexion, sondern aus der Natur heraus Kunstwerke gestalten. Dennoch ist ihm die Nachbildung der Natur an sich noch keine Kunst. „Der sogenannte Realist" sagt er, „bleibt immer im Detail stecken. Wenn die Kunst das Leben nur kopiert, dann brauchen wir sie nicht." Er will durch die Arbeit vor der Natur sich aufschwingen zur Gedankenfreiheit, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur die Fähigkeit erlangen, nur das Wesentliche in großen Zügen zu geben, einen „eigenen Stil zu bilden". Feuerbachs Mißgeschick wollte es, daß er mit diesem Programm in eine Zeit trat, die in allem das Gegenteil anstrebte, daß er als Stilkünstler in eine Epoche des stärksten Realismus geriet.

Feuerbach war das letzte, feinste Resultat einer durch Generationen sich fortsetzenden intellektuellen Zuchtwahl, einer geistigen Reinkultur. Am 12. September 1829 ist er zu Speyer als Sohn des feinsinnigen Professors der antiken Kunstgeschichte Anselm Feuerbach geboren. Sein Großvater war der berühmte Kriminalist, sein Onkel der geniale Mathematiker Karl F., der früh im Irrsinn endete. Ein anderer Onkel, der Philosoph Ludwig Feuerbach, war

auch ein seiner Zeit voraneilendes Genie. So wurde dem heranwachsenden Knaben fast unbewußt das Beste aus bildender Kunst, Musik, Literatur und Philosophie zugetragen. Doch war er kein körperlich verkümmerter, seelisch frühreifer Bursche, sondern ein frischer, lebensfroher und überschäumender Knabe, dabei ein tüchtiger Schüler, der die tonschöne, klangvolle griechische Sprache und Literatur ebenso innig liebte, als er das kalte verständige Latein haßte. Zeichnen, Malen und Modellieren waren von Jugend auf seine Beschäftigung. Da war es eigentlich selbstverständlich, daß er 1845, nach einigem Kampfe, auf die Düsseldorfer Akademie entlassen wurde. 1848 kehrt Feuerbach von Düsseldorf zurück mit einem Koffer voll akademischer Studien und einem gründlichen Abscheu vor der geistlosen Art, mit der sie angefertigt waren. München ist sein nächstes Ziel. Aber bald berichtet er mit Entsetzen von der gewaltigen Enttäuschung, die er hier vor des Cornelius Glyptothek-Fresken empfand. Schorns Bilder nennt er über die Massen häßlich und stigmatisiert ihn als den Stammvater der Pilotyschule. Auch von Kaulbach erwartet er nichts Besseres. Und das waren damals die Führer an der Isar. Darüber und wohl auch aus Jugendübermut verlor der Junge die Lust an eigener Arbeit und ging sorglos dem Vergnügen nach. Nachdem zwei Jahre nutzlos verstrichen waren, erwacht er eines Tages mit einem ungeheuren moralischen Kater. Tief gebeugt bittet er den Vater, er möge ihm erlauben, irgendwohin überzusiedeln, um durch grenzenlose Arbeit sich aus der Verzweiflung über die verlorene Zeit zu retten.

In solcher Verfassung erscheint Feuerbach im Frühling 1850 als Schüler auf der Antwerpener Akademie mit dem Gelübde, ein Jahr lang nichts als Studienköpfe zu malen. Seine Kompositionslust unterdrückt er soweit möglich und hüpft, wie er schreibt, „für einige Zeit ganz ehrbar mit gestutzten Flügeln herum“ Da lernt er sich konzentrieren und wird zum ersten Male von der Freude an der Arbeit vor der Natur tief ergriffen. Im Frühjahr 1851 siedelt er nach Paris über. Obwohl in steter Sorge um den Lebensunterhalt, schafft er mit Begeisterung an seinem ersten wirklich vollendeten Bilde, dem „Hafis in der Schenke“, das er selbst ganz entzückt beschreibt: „Mein Hafis im orientalischen Kostüm lächelt selig von Liebe und Wein und schreibt eine Ghasele an die Mauer. Er ist rührend arm, denn seine Kleider sind zerrissen, aber zu jedem genialen Loch sieht der echte Dichter heraus. Die Zuhörer in Entzückung, üppiges Blumen- und Rankenwerk und die ganze Glut der sinkenden Sonne“ (Abb. 156). Wieviel tiefgründiger war sein Schaffen jetzt geworden. Vom ersten bis zum letzten Tage arbeitet er mit gleicher Frische an seinem Bilde. Und wenn er kurz vor der Vollendung sagt: „Nur das ist ein Kunstwerk, in dem sich die ganze Liebe des Künstlers ausspricht“, so hat er damit vor seinem ersten Bilde das Prinzip entdeckt, aus dem alle seine späteren Werke erwuchsen. April 1852 war der „Hafis“ vollendet. Malerisch eine hervorragende Leistung, zeigte er Feuerbach auf dem Wege, ein geschickter, aber vielleicht auch ein oberflächlicher Kolorist zu werden.

Obwohl inzwischen sein Vater gestorben war, blieb Anselm doch noch in der Seinestadt, in der er sich vom ersten Tage an heimisch fühlt. Denn da wirkten Troyon, Rousseau, Delacroix, Descamps und gegen Ende seiner Studienzeit tauchten Courbet und Couture auf. Er wählt Couture zum Lehrer, der offenbar den genialen jungen Deutschen mit Auszeichnung und zugleich mit jener Strenge behandelt, die gerade dem Phantasievollen gegenüber wohl angebracht war. Zum ersten Male spricht Feuerbach von einem seiner Lehrer mit Begeisterung

und freut sich der „breiten altmeisterlichen Auffassung" in seinen Schülerarbeiten. Eine ungeheure Zuversicht auf seine künstlerische Zukunft erfüllt ihn jetzt.

Da wurde Feuerbach durch die Entblößung von allen Mitteln und vor allem durch das Grauen vor einem unwürdigen Verhältnis, dem er verfallen war, ganz plötzlich gezwungen, im Frühjahr 1854 nach Karlsruhe zurückzukehren. Was im Augenblick als ein harter Schlag erschien, war doch vielleicht für die Folgezeit sein Glück. Allerdings erfüllte sich kaum eine der Hoffnungen, die er an die Rückkehr in die Heimat geknüpft hatte. Wohl stand er nun als selbständiger Künstler da, wohl drängt sich ihm Entwurf auf Entwurf entgegen. Denn nach den ununterbrochenen Aktstudien im Pariser Atelier war er produktiv „wie ein ausgedörrter Garten, auf den ein Platzregen gefallen ist". Und er malt mit höchster Begeisterung neben verschiedenen kleineren Arbeiten zwei größere Bilder, den „Tod des Aretino" und „die Ver-



Abb. 156. Anselm Feuerbach: Hafis in der Schenke.
Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl, München.

suchung des heiligen Antonius". Aber nun sollte er erfahren, wie schwer ein Künstler leiden muß, der nicht der Menge zu Gefallen arbeiten mag. Das Hafisbild irrte jahrelang durch deutsche Kunstausstellungen. Nachdem es in Paris freundliche Anerkennung gefunden, mußte es in Deutschland die schlimmste Kritik über sich ergehen lassen. Der Aretino sollte durch die Gnade des Großherzogs von Baden angekauft werden, was aber durch ein ungünstiges Gutachten einer karlsruher Kunstkommission verhindert wurde. Feuerbach schäumte vor Wut. Aber noch härter traf ihn wohl die durch nichts begründete ganz sinnlose Zurückweisung seiner „Versuchung des heiligen Antonius", die jene hochwohllöbliche Karlsruher Jury einfach von der Versendung zur Pariser Ausstellung ausschloß. „Wäre ich vor einer französischen Jury gestanden," schreibt er, „so würde ich am nächsten Tage ein berühmter Mann gewesen sein und mein Schicksal gemacht." Denn das Bild war, nach Feuerbachs Meinung, von

tragischer, ergreifender Wirkung, wild, dämonisch, groß. Nun schloß man es einfach von der Öffentlichkeit aus, man enterbte ihn gleichsam. So furchtbar war der Künstler durch diesen Schlag erschüttert, daß er in einem Wutanfall das Bild zerfetzte und verbrannte, an dem er mit seinem Herzblut geschaffen hatte. Nichts als ein kleines Lichtbild ist heute davon erhalten. Aber das Unglück gebar ein Glück. Um jene Kränkung auszugleichen, gewährte der Großherzog von Baden dem jungen Feuerbach ein Reisestipendium mit dem Auftrag, in Venedig eine Kopie von Tizians Assunta zu fertigen. Wie schnell war da aller Schmerz vergessen, wie jubelte Anselm auf, als er mit seinem Freund, dem Dichter Scheffel, im Frühjahr 1855 über die Alpen zog und damit das Land betrat, das ihm zum zweiten Vaterlande werden sollte.

Wie anders hätte sich wohl Feuerbachs Kunst entwickelt, wäre er in Coutures Atelier geblieben oder gar dauernd in Paris ansässig geworden! Erst in Italien reifte alles Gute, was in ihm steckte. In seinen früheren Bildern war ja das Gegenständliche noch wesentlich. Und doch empfand man schon die Vorahnung einer besseren, ganz anders gearteten Kunst. Bereits in Paris hatte er einen starken Widerwillen gegen die „Theater- und Novellenmalerei, gegen den wahnwitzigen und wahnsinnigen Dekorationsschwindel". Schon damals erfüllte ihn Abscheu gegen die roten Trikothosen des Delaroche, gegen die Repräsentanten der dekorativen Theaterempfindung, die in den Museen herumschlichen, bald im Cluny Museum ein altes Himmelbett kopierten, bald vor dem „Herzog von Guise" und den „Söhnen Eduards von Delaroche" herumspukten. Ein Genre- oder Historienmaler von der Art der Gustav Richter, Steffeck und Spangenberg hat niemals in ihm gesteckt. Und das war ja eben vom „ökonomischen Standpunkt" aus sein Unglück, daß er, der als Kostümmaler mit seiner guten Pariser Schule in Deutschland mühelos als Couture Nr. 2 zu den größten Triumphen hätte gelangen können, eine tiefere Kunstauffassung zu haben sich erdreistete. Dafür erweckte nun die venezianische Malerei das, was zum Teil unbewußt in ihm schlummerte, zu vollem Leben. Venedig überhaupt! — „Wir wandeln auf Marmor und wohnen in Palästen", schreibt er. „Wenn ich an Venedig denke, ist es mir, wie wenn ich schöne Musik gehört, ein gutes Buch gelesen oder mit einem lieben Menschen gesprochen hätte!" — Die tiefe, innerliche Ruhe, die harmonische Schönheit, die stille Seligkeit im Genuß des Naturschönen, diese Kennzeichen der guten venezianischen Malerei, lassen sie sich feiner ausdrücken als mit Feuerbachs Worten: „Die Venezianer! Es ist eine echte Bruderschaft der Farbe; sie sind ernst in ihrer Heiterkeit und heiter in ihrem Ernste." Und weiterhin: „Dunkle Madonnen in schöner Architektur, umgeben von ernsten Männern und seligen Frauen. Immer sind drei Engelchen darunter, mit Geigen und Flöten. Damit ist alles gesagt, was man braucht, um schön zu leben." Das war echt venezianisch empfunden. Feuerbach wollte keinen körperlosen Geist wie Cornelius und Overbeck, aber auch keine geistlose Körperlichkeit, wie die damaligen Historienmaler. Voller Seligkeit über die neuen Eindrücke suchte er in einer einzigen Gestalt dies Neue zusammenzufassen. Der Niederschlag aller venezianischen Frauentypen konzentriert sich ihm in einer schönen, ernsten und doch innerlich heiteren Frau (Abb. 157), der er in einer gewissen Abneigung gegen alle dekorativen pariser Reminiszenzen nicht einmal die volle Farbenglut lieh, die ihm zu Gebote gestanden hätte. „Ich wollte in dieser einen Gestalt das alte Italien verkörpern, wie es vor meiner Seele stand", schreibt er, „wie hätte ich diese Gestalt anders nennen können, als Poesie? Es ist kein Bild nach der Mode, es ist streng und schmucklos Ich erwarte kein Verständnis dafür, aber ich kann nicht anders."

Feuerbach hatte sich nicht geirrt in der Annahme, daß für dieses, in seiner rührenden Schlichtheit so ergreifende Bild sich daheim kein Verständnis finden würde. Und doch sandte er es als Geschenk an den Großherzog in der stillen Hoffnung auf Verlängerung seiner Unterstützung. Er war Tor genug gewesen, sein volles Herz nicht zu wahren. Hatte man seine gute Kopie der Assunta in Karlsruhe in Gnaden aufgenommen, so gab dies Werk seinen Gegnern Anlaß, ein paar „Zeichenfehler" als ungeheure Mängel auszuschreien, Feuerbach als der Unterstützung unwürdig dem Großherzog darzustellen. Weitere Beihilfe wurde ihm daraufhin versagt. So stand er mittellos, gedemütigt und tief in seinem künstlerischen Empfinden verletzt am Wendepunkt seines Lebens. Jetzt war alles vorüber und er mußte allein auf sich selbst vertrauen. Mit Unrecht zürnte er seinem Landesfürsten, der über Erwarten gütig und rücksichtsvoll sich erwiesen. Aber mit Recht zürnte er den Karlsruher Bureaukraten und akademischen pedantischen Professoren, die mit Selbstbewußtsein urteilten und verurteilten, wo sie bescheiden ihre Impotenz hätten eingestehen sollen. Mag Feuerbachs Naturell mancher gerechte Tadel treffen, eines darf man zu seiner vollen Entlastung nicht übersehen. Wer so, wie er, den rechten Weg vor Augen sah, so klar begriff, daß seine Kunst turmhoch über dem Gehudel der andern stand, der durfte mehr verlangen als pedantische Rücksichtnahme und schulmeisterliche Belobigung und Bekrittelung. Manchem scheint es dabei merkwürdig, daß dieser stolze unabhängige Charakter sich doch so ängstlich an die kümmerliche Staatskrippe klammerte, sich so verzweifelt gegen den Augenblick wehrte, da er einmal allein sein Brod verdienen mußte. Ihm fehlte offenbar jener leichte Sinn, mit dem andere kühn den Kampf aufnehmen. Als junger Mann aus guter Familie konnte er sichs nicht vorstellen, anders als mit der nötigen Beihilfe zu existieren. Und doch flammte auch in ihm ein großes und stolzes Selbstbewußtsein auf. Unerschüttert war ihm der Glaube an seine Kunst. „Mein Leben", schreibt er, „ist mir manchmal wie ein Traum. Wie kommt es doch, daß meine Bilder so fest und unberührbar dastehen. Und ich bin wie ein schwankendes Rohr? Oft sehe ich hundert Jahre voraus und wandle durch alte Galerien und sehe meine eigenen Bilder in stillem Ernst an den Wänden hängen. Ich bin zu Großem berufen, das weiß ich wohl." Und dann: „Es ist ein scharfes Schwert, das mich getroffen hat, aber tödlich ist die Wunde doch nicht, nur sehr schmerzhaft. Es gibt auch kein Drama; dazu gehören ihrer



Abb. 157. Anselm Feuerbach: Die Poesie. Karlsruhe, Gemäldegalerie. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt Bruckmann, München.

zwei, das richtige tragische Schicksal und der richtige dumme Mensch. Der bin ich nicht. Ich schlage mich durch."

Und Feuerbach schlug sich durch, ja — aus dem traurigen Zwang erwuchs ihm die schönste, glücklichste Freiheit. Da es gleichgültig war, wo er hauste, so blieb er in Italien und wanderte mit zwei Freunden kurz entschlossen über Florenz nach Rom. Hier gelangte zur Reife, was Venedig in ihm vorbereitet hatte. In der Tribuna der Florentiner Uffizien kam es über ihn wie eine Offenbarung. „Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir." Es ist ihm, als hätte er bisher nur mit den Händen gemalt und nun plötzlich eine lebendige Seele bekommen. Schon in Parma hatten die Werke des göttlichen Correggio ihn erschüttert. Ihm war, als sehe er Musik mit den Augen, anstatt sie mit den Ohren zu hören. Der Wohllaut des Kolorits umhüllte ihm die Sinne. Noch gewaltiger wirkten die Meisterwerke in den Uffizien. Er mußte die Galerie verlassen, weil ihm die Tränen unaufhaltsam herunterliefen. Im Herbst 1856 trifft er in Rom ein. Da umfängt ihn allmählich die gewaltige Ruhe der ewigen Stadt: „Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich so viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden; und immer, wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brach gelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten und eine Welt von Bildern stieg in mir auf. Mein reizbares Wesen wich einer angenehmen Ruhe, ich fing an, das Alleinsein zu lieben, das ich früher so schwer ertragen hatte." Künstlerisch unverdorben war er nach Rom gekommen. Raffael und die Antike, wie sie in deutschen Kunstgeschichten gelehrt wurden, hatten ihn früher kalt gelassen und darum wirkten sie nun doppelt kräftig. Vor allem lehrte ihn Rom, daß jeder, der sich einbildet, Form zu haben, hier von neuem sehen lernen muß. Hier hat die Phrase keine Macht.

Seine anfängliche Formlosigkeit überwand Feuerbach bald durch unermüdliches Arbeiten vor der Natur. Für jedes Bild machte er Studien und jeden Kompositionsgedanken erschöpfte er völlig, indem er dasselbe Motiv in mehreren Bildern variierte. Manche Haltungen und Bewegungen trug er jahrelang mit sich herum, ehe sie in einem Bilde zur Verwendung kamen. Sehr mit Unrecht macht ihm Böcklin den Vorwurf, daß er lediglich der Farbenidee und nicht dem Wesen der Sache nachgehe. Sein erstes römisches Werk, „Dante, der mit den Frauen in den Gärten zu Ravenna lustwandelt" (Tafel XII), entstand nicht nur in Frascati beim Anblick schöner Frauen, sondern vor allem aus Nachklängen von Dantes zartsinniger Vita nuova. Das Bild ist die beste Illustration zu dem, was er selbst von seinen römischen Schöpfungen forderte. Unendlich einfach und edel empfunden, sehr genau nach der Natur studiert, zeigt es eine fast reliefartig strenge Komposition und dabei ein starkes, nur leise gedämpftes venezianisches Kolorit. Nirgends so wie hier klingt „Venezianisches" in ihm nach, obwohl es auch in den folgenden Jahren noch in Studien und kleineren Gemälden, wie z. B. in der Dresdner Madonna mit dem Christkinde von 1860, stetig fortwirkt. Die Farbe ist hier veredelter Kontur. In einem warmen braunen Grundton, der aber nichts mit der trockenen braunen Schattenkruste der Pilotyaner gemein hat, leuchten satte Farben, hier und da von einem brillanten Rot oder Blau übertönt.

In Deutschland begann sich Verständnis und Teilnahme für den Künstler zu regen, in Berlin fand sein „Dante in Ravenna" höchste Bewunderung, der Ankauf für Karlsruhe wurde

A. Feuerbach, Dante und die Frauen zu Ravenna.

Karlsruhe, Kunsthalle.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. [illegible]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

[illegible] Schicksal und der richtige dumme Mensch. Der bin ich nicht [illegible]

[illegible] sich durch, ja — aus dem traurigen Zwang erwuchs ihm die [illegible]. Da es gleichgültig war, wo er hauste, so blieb er in Italien [illegible] kurz entschlossen über Florenz nach Rom. Hier gelangte zur [illegible] vorbereitet hatte. In der Tribuna der Florentiner Uffizien kam es [illegible] „Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen [illegible] mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir.“ Es ist [illegible] mit den Händen gemalt und nun plötzlich eine lebendige Seele [illegible] Parma [illegible] die Werke des göttlichen Correggio ihn erschütter[illegible] Musik mit den Augen, anstatt sie mit den Ohren zu hören. [illegible] umschmeicheln die Sinne. Noch gewaltiger wirkten die Meisterwer[illegible] er mußte die Galerie verlassen, weil ihm die Tränen unaufhaltsam [illegible] trifft er in Rom ein. Da umfängt ihn allmählich der [illegible] „Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens [illegible]. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat [illegible] künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brach [illegible] Grenze überschreiten und eine Welt von Bildern [illegible] mich einer angenehmen Ruhe, ich fing an, das [illegible] ertragen hatte.“ Künstlerisch unverdorben war [illegible] die Antike, wie sie in deutschen Kunstgeschichten gelehrt wurden [illegible] und darum wirkten sie nun doppelt kräftig. Vor allem lehrte [illegible], daß [illegible] Form zu haben hier von neuem sehen lernen [illegible] die [illegible]

Seine [illegible] überwand Feuerbach bald durch unermüdliches Arbeiten [illegible] Natur. [illegible] jedes Bild machte er Studien und jeden Kompositionsgedanken erschöpfte er völlig, indem er dasselbe Motiv in mehreren Bildern variierte. Manche Haltungen und Bewegungen trug er jahrelang mit sich herum, ehe sie in einem Bilde zur Verwendung kamen. Sehr mit Unrecht macht ihm Böcklin den Vorwurf, daß er lediglich der Farbe [illegible] und nicht dem Wesen der Sache nachgehe. Sein erstes römisches Werk, „Dante, der mit den [illegible] Gärten zu Ravenna lustwandelt“ (Tafel XII), entstand nicht nur in Frascati [illegible] schöner Frauen, sondern vor allem aus Nachklängen von Dantes zartsinniger [illegible] Das Bild ist die beste Illustration zu dem, was er selbst von seinen römischen [illegible]. Unendlich einfach und edel empfunden, sehr genau nach der Natur [illegible] fast reliefartig strenge Komposition und dabei ein starkes, nur leise g[illegible] Kolorit. Nirgends so wie hier klingt „Venezianisches“ in ihm nach [illegible] in folgenden Jahren noch in Studien und kleineren Gemälden, wie z. B. [illegible] mit dem Christkinde von 1860, stetig fortwirkt. Die Farbe ist hier [illegible] warmen braunen Grundton, der aber nichts mit der trockenen [illegible] Pilotyaner gemein hat, leuchten satte Farben, hier und da [illegible] Blau übertönt.

[illegible] begann sich Verständnis und Teilnahme für den Künstler zu regen [illegible] „Dante in Ravenna“ höchste Bewunderung, der Ankauf für Karlsruhe [illegible]

Tafel XI.



A. Feuerbach, Dante und die Frauen zu Ravenna.

Karlsruhe, Kunsthalle.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 108.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

geplant. Ein vielleicht im guten Glauben, aber in vollster Verkennung von Feuerbachs Kunst abgegebenes Gutachten des Direktors C. F. Lessing vereitelte dies Projekt. Dem schwer enttäuschten Künstler wurden Anerbietungen für künftige Aufträge gemacht, die er in berechtigtem Stolze zurückwies. Der schulmeisterlichen Zucht deutscher Akademiedirektoren fühlte er sich mehr denn je entwachsen: „Wird mir nach drei Jahren, nach Erfahrungen, die mein Vertrauen gebrochen haben, Besseres gelingen, als in jenen Tagen, da ich mit ungebrochener Kraft unter dem Einflusse der ersten Eindrücke Roms ans Werk ging?" Da war der badische Großherzog vornehm und feinfühlig genug, trotz alledem den Ankauf nachträglich zu befehlen und dadurch Feuerbach der Verzweiflung zu entreißen (vgl. v. Oechelhäuser, Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren).

Bald darauf erstand ihm auch in Graf Schack ein neuer Retter aus äußerster Not. Das erste Iphigenienbild von 1862 und der Ariost von 1863 lenkten die Aufmerksamkeit des



Abb. 158. Anselm Feuerbach: Pietà. München, Galerie Schack.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Grafen auf den großen Deutsch-Römer. Schack erwarb das letztgenannte Bild und ebenso die herrliche Pietà (1863) mit der Gruppe der drei Frauen, die so feierlich starr und doch so voll römischer Grazie betend neben der Gottesmutter knieen, von duftigem Lichte umwoben (Abb. 158). Graf Schack ließ auch noch weitere Entwürfe ausführen. So 1864 die „Francesca da Rimini", eine „Nymphe, die musizierende Kinder belauscht", eine „Madonna mit Jesusknaben" von herrlicher, an Böcklin erinnernder Farbenpracht, „Laura in der Kirche (1865)", den „Hafis am Brunnen" und die „Mutter mit ihren Kindern am Brunnen", mit Anklängen an Tizians „Himmlische und irdische Liebe" (Mutterglück, datiert 1866, Abb. 159). Die Bilder waren liebenswürdig im Thema und köstlich in der Farbe. Überall diese gedämpften warmen Töne, in deren feierliches Weben ein starkes Rot oder breites Weiß hineinklingt. Bei der „Mutter am Brunnen" erfüllt den Hintergrund ein grünlicher und bläulicher Silberton, worin das goldige Fleisch der Körper und das vornehme Mattbraun des Frauen=

gewandes außerordentlich nobel wirken, während einzelne Farben, eine rote Halskette, ein blaues Band, lebhafter erklingen und doch wieder in die feine Grundstimmung zurücktauchen.

Allmählich vollzieht sich ein völliger Wandel in Feuerbachs Kunst. Immer mehr war er von erdichteten zu selbsterlebten Bildern fortgeschritten, besonders seit er in der schönen Nanna aus Trastevere eines jener grandiosen Modelle gefunden hatte, wie sie nur Rom dem Künstler bescheren kann. Dazu kam die allmähliche Einwirkung der Antike in ihrer statuarischen Strenge. Feuerbach sah ein, daß er bei dem Übergang in die große Historie um des plastischen Vortrages willen einen etwas knapperen Ausdruck in der Farbe wählen müsse. Natürlich begrüßte die verständnislose Kritik diese Absicht mit neuem Hohn. Schien er vorher zu bunt, so spottete man nun über die graue Periode des Künstlers, so daß Feuerbach mit Recht bitter



Abb. 159. Anselm Feuerbach: Mutterglück. München, Galerie Schack.
Nach der Radierung von Krauskopf.

bemerkte, „daß er sich nach Ansicht der deutschen Kritik eigentlich sein ganzes Leben hindurch in dauerndem Rückschritt befunden habe und dabei doch immer vorwärts gekommen sei.“ Sobald eins seiner Bilder die Taufe der kritischen Journale und Zeitungsberichte überdauert hatte, fing man an, es leidlich interessant zu finden, und falls inzwischen ein noch neueres Werk des „leider“ sehr fruchtbaren Künstlers seinen Bußgang angetreten hatte, sogar sehr schön. Auf solche Weise habe sich sein Ruf in Deutschland befestigt. Damals aber weigerte sich auch Graf Schack, Feuerbachs Stilwandlung mitzumachen, und über den Künstler wäre wohl wieder die alte Not gekommen, wenn ihm nicht in dem Frankfurter Bankier Köster ein hilfsbereiter Freund erstanden wäre. So konnte er dem Zuge seines Herzens folgen und die alte hellenische Welt in voller Plastik und zugleich in edelster Farbengebung wieder erstehen lassen, diese Welt mit ihren feierlich rythmischen Bewegungen, ihrer in Wohllaut dahingleitenden Gewandung, ihren über das Zufällige und Alltägliche hoch erhabenen Gestalten, verklärt zu

ewig gültigen Schönheitstypen. Mit den blutlosen Konturgestalten der deutschen Hellenisten oder den bunt gefärbten Gipsfiguren der Davidschüler hatte dieser Neuhellenismus nicht die geringste Berührung. Feuerbach gruppierte nicht bekannte Antiken zu einem lebenden Bilde, sondern findet in der Natur Motive, die sein lebhaft gestaltender Geist zu Geschöpfen von antiker Einfachheit umdichtet. Für das „Gastmahl des Plato" hatte er die Alcibiadesgruppe längst fertig, ehe durch die Hinzufügung der Philosophen der literarische Gedanke gefunden wurde. Für die Figur der Amme auf dem Medea-Bilde, das ganz en pleinair am Seestrande gemalt wurde, hatte ihm ein Bischof, der im Bademantel am Meeresufer sich sonnte, ahnungslos Modell gesessen. Das Urbild seiner Medea endlich war täglich um ihn. All die malerischen und literarischen Krücken der früheren Klassizisten waren ihm also fremd. Er verlieh nur den selbsterlebten Gestalten des hellenischen Dramas den stillen Adel der Antike und zugleich die farbige Wahrscheinlichkeit gegenwärtigen Lebens.

Diese schlummernde antike Welt wurde in ihm lebendig, als ein Zufall ihm im Jahre 1859 seines Vaters „Geschichte der griechischen Plastik" in die Hand spielte. Ein tiefes Staunen erfüllte den Sohn, als er nun mit gereiftem Verständnis des Vaters feinen, von künstlerischem Gefühl durchwehten Darstellungen gerecht werden konnte. Da sah er in der reinsten Sprache das gedruckt vor sich liegen, was das poetische Siegel seines ureigensten Wesens war, und er begeisterte sich in dem Gedanken, diese poetischen Worte in Bilder umsetzen zu dürfen. Aber wie viele Jahre braucht es, um die unbestimmten Gestalten Form gewinnen zu lassen. 1858, nach der Vollendung des Dante-Bildes, kommt ihm der Gedanke an „Iphigenie" wie ein verklärter Stoff von oben. Dann verschleiert er sich wieder, anderes tritt dazwischen, Projekte für eine große Amazonenschlacht, für das Gastmahl des Plato. Im Mai 1861 schneidert ihm ein befreundeter Bildhauer ein griechisches Gewand. Und als er zum ersten Mal sein Modell darin erblickt, weicht er beinahe erschrocken zurück, weil er glaubt, eine Statue von Phidias vor sich zu haben. Nun beginnt neues Sinnen und Prüfen. Da läßt sich in Eile nichts erreichen, es gilt Zeit und Beobachten. Er versucht, Iphigenie aus dem Walde heraustretend und beim Anblick des Meeres innehaltend, Iphigenie an einer Säule lehnend und im Anblick des Meeres versunken. Vier Wochen später ist ihm das Iphigenienrätsel gelöst. Der Gefühlszustand, welchen wir Sehnsucht nennen, bedarf körperlicher Ruhe, schreibt er, „er bedingt ein Insichversenken". Ein Moment der Anschauung, und das Bild ward geboren. Iphigenie am Meeresstrand, aber sitzend und allerdings „das Land der Griechen mit der Seele suchend". Februar 1862 ist das Bild vollendet. Die Gestalt erscheint voll Einfachheit, ohne alle Sentimentalität, die ja den Griechen fern lag, und an der moderne Vorwürfe dieser Art heute scheitern. Er fühlt es — so, wie das Bild da vor ihm stand, war es das größte und beste, was er bis jetzt gemalt und doch ein Opfer auf dem Altar der Kunst. Denn hätte er seiner Iphigenie die ungehörige und doch so beliebte Sentimentalität gegeben, er hätte damit Triumphe gefeiert, wie Paul Thumann. Aber weil sein künstlerisches Gewissen ihm das verbietet, so muß er mit seinem Herzblut schaffen, was doch draußen keiner verstehen wird.

Wie mit dieser Iphigenia, so geht es mit all den großen hellenischen Traumgestalten. Das zweite Opfer, das er seinem Ideal bringt, ist ein „Gastmahl des Plato". Die Gruppe des schönen Alcibiades, der berauscht, von Hetären geleitet in aller Anmut und Schönheit überschäumender Jugend einherschreitet, bildet die Grundidee. 1860 erfindet er als Gegensatz dazu

eine Gruppe alter Philosophen, die erstaunt, ja mißbilligend den Eindringling betrachten. Der Gastgeber Agathon steht zwischen beiden Parteien und bietet den Willkommentrunk. In einer Aquarellskizze wird der Gedanke festgelegt und drängt sich in den nächsten Jahren, während Feuerbach für den Grafen Schack malt, immer wieder drohend zwischen all die kleinen Gebilde. Schack will das Motiv nur in kleinem Maßstabe ausführen lassen. Feuerbach aber braucht für den großen Gedanken eine große Form und ein großes Format. Der Graf, im naiven Glauben, daß derjenige, der Bilder bezahlen kann, immer mehr davon versteht, als der andere, der sie nur malt, bleibt fest. So bleibt Feuerbach nichts übrig, als die Sache auf eigene Kosten auszuführen. Aut Caesar, aut nihil. 1867 ist die Aufzeichnung des Symposion siegreich vollendet, aber erst 1869, nachdem das Werk neun Jahre des Meisters Seele erfüllt und bis zur Reife durchgearbeitet war, erscheint es auf der Münchener Kunstausstellung. Dort wird es natürlich mit Hohn und Spott überschüttet, bis eine kluge und



Abb. 160. Anselm Feuerbach: Medea.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

feinfühlige Künstlerin, Fräulein Röhrs aus Hannover, sich des Werkes erbarmt und es durch Ankauf seinen Verfolgern entzieht. Die Freude über diese schnelle Befreiung seines heißgeliebten Symposion gibt Feuerbachs Schaffen neue Schwingen. Nach einer Aufführung von Glucks „Eurydike" stellt er diese dar, wie sie fast zagend dem Orpheus folgt, der sie aus der Unterwelt finsteren Schlünden dem Tageslichte entgegenführt. Feuerbach selbst ist verblüfft über die Wirkung.

Neben der Iphigenie wandelte in all diesen Jahren unablässig eine zweite hellenische Frauengestalt durch seine Träume, die Medea, die Unselige, die ihre eigenen Kinder auf der Flucht opfern muß, eine wahrhaft tragische Gestalt (Abb. 160). Ein sensationsfreudiger Pariser hätte jene Bluttat gemalt, Feuerbach will lieber das Dramatische in der Person der Medea selbst zur Erscheinung bringen, nicht in der äußerlichen Handlung. Er ärgert sich, wenn er dem Publikum zuliebe auch nur den Dolch als Andeutung malen muß. 1866 wurde zum erstenmal Medea skizziert, 1868 der große Entwurf gemalt (Berlin,

Nationalgalerie). Aber das Motiv peinigt ihn weiter: Medea vor der Tat, Medea nach der Tat, Medea auf der Flucht zum Meeresstrande, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid. Was wirkt davon am meisten dramatisch, das ist die Frage. Endlich steht die abgeklärte, die wirklich große Medea auf der Leinwand (München, Pinakothek. 1870). Mit seinem Modell war er nach Porto d' Anzio gezogen, um beim Meeresglanz und Wogendrang sich im künstlerischen Schaffen mit der Natur eins zu fühlen. Was braucht ein mit Poesie zum Zerspringen angefüllter Künstlerkopf mehr? Und so wurde sie vollendet, jene mächtige Frau im hellen Gewande mit dem dunklen Mantel, in deren Zügen der Kampf zwischen Mutterpflicht und grausamem Opfermut wühlt, während die Gestalt davon nichts ahnen läßt, die mit dem Anstand einer antiken Mutter und Königin auf einem Felsblocke wie auf einem Throne ruht. Und im Gegensatz dazu die Gruppe der Knechte, die durch aufspritzende Wogen mit höchster Anspannung der Kräfte den Nachen in die Flut hinabschieben, wobei alle Herrlichkeit des starkbewegten Männerkörpers in mannigfacher Variation das Bild belebt. Die Vermittlung zwischen der vertikal gerichteten Ruhegestalt der Medea und der Horizontalbewegung der Männer ist auf das glücklichste erreicht durch Einschieben der dunklen Silhouette jener trauernden Frau (Amme), die aus dem fernen Hintergrund stetig wachsend im Bilde vorrückt. War anfangs die Komposition zerstreut, scheinbar zusammenhanglos, so erschien sie schließlich mit höchster Weisheit gegliedert, auch von den großen Flächen und Linien der Küstenlandschaft herrlich umrahmt und überschnitten. Dazu in der berliner Skizze ein wunderbar vornehmer, kühler violettblauer Hauptton, durch einige kräftige Farbenflecke gehoben, als Malerei eines Puvis de Chavannes würdig. Farbig noch wertvoller ist das vollendete Werk in der Pinakothek. Hatte Feuerbach bei seinem Eintritt in Rom erklärt, daß in seinen Augen die Franzosen zu Spachtelmalern herabgesunken seien, hier zeigt sichs, wie er die Errungenschaften der Pariser Schule in großem Stile, geläutert durch römische Flächenkunst auszugestalten vermochte.

Ein paar Jahre klingt der Medeagedanke noch nach. 1871 entsteht die Medea mit dem Dolch (Nürnberg, Privatbesitz), 1873 die schlummernde Medea, deren furchtbarer Traum sich auf einer Urne spiegelt (Oldenburg), wie Feuerbach meint, die letzte, erschöpfende Variante. Mitten zwischen diesen Arbeiten entstand 1870 das Urteil des Paris (Hamburg, Galerie), ein plötzlicher Einfall, ohne mühseliges Studium aus dem Kopfe auf die Leinwand geflossen, fast an Rubens in seiner Üppigkeit der Form und Farbe gemahnend. Bei wenigen Bildern hat Feuerbach eine so schmerzlose Schaffensseligkeit empfunden wie bei diesem. Er sandte es sofort auf die Berliner Ausstellung, wo es auf Veranlassung des „kunstsinnigen" Herrn von Mühler wegen seiner Nacktheit beanstandet und in der sogenannten „Totenkammer" unter dem Plafond in verkehrtem Lichte bei Seite gehängt wurde. Die Medea hing man zur Gesellschaft auch gleich dorthin. Grenzenlose Müdigkeit, unüberwindlicher Ekel packt den Künstler für einen Augenblick bei dieser Nachricht. „Liebe Mutter", schreibt er, „spreche mir nicht von Größe der Zeit und von neuem Leben, nachdem ich seit 20 Jahren an diesem neuen Leben schaffe, daß mir fast die Knochen brechen." Indessen hatte ihn seine Iphigenie noch einmal heimgesucht, jene große, feierliche, ruhende Frauengestalt, auf der Höhe am Meere in stiller, sich selbst verzehrender Sehnsucht hinausblickend, daß der dunkle Kopf groß und weich zugleich sich von der hellen Luft abhebt. Das Bild fand in der Stuttgarter Galerie ein Unterkommen, „weil es der Galerie gelang, sie wegen ihrer Zeichnungsfehler um über-

aus billigen Preis zu erwerben (Abb. 161)." So hatte er wohl allen Grund, mit Bitterkeit seines Vaterlandes zu gedenken. Und doch folgte er den großen Ereignissen des Krieges 1870/71 mit höchster Spannung und Teilnahme. Er macht sich sogar Vorwürfe, daß er nicht mit im Felde steht und tröstet sich nur damit, daß ihm aus Respekt vor der Natur die Totschlägerwut abgehe. Er dachte sich den Krieg mehr als eine Art homerischen Zweikampfes. Dann wünscht er der erste zu sein, der in Rom die Einnahme von Paris erfährt und die Fahne heraussteckt. „Was die Deutschen an mir gesündigt haben, soll man mir nicht ansehen. Ich liebe mein Vaterland, obgleich ich ihm nichts zu danken habe, und ich hasse ehrlich und von Herzen alle diejenigen, welche mich verhindern wollen, das mir von der Natur vorgesteckte Ziel zu erreichen." So mischen sich ihm in die politischen Gedanken stets die persönlichen an seine Kunst und ihretwegen freut es ihn, berichten zu können: „Eine Rose vor mir im Wasserglas sitz ich behaglich in meinem wohlbekannten Zimmer. Die Luft ist rein und es lebt sich angenehm."



Abb. 161. Anselm Feuerbach: Iphigenie. Stuttgart, Gemäldegalerie.

Aber diese Muße war nur eine scheinbare. Auch er schlug Schlachten auf seinem Kampfgefilde. Noch einmal wurde ein Gastmahl des Plato in lebensgroßen Figuren begonnen. Alle Sünden des Symposion sollten hier zu Tugenden werden. Wieder ist er ganz in Entzückung: „Die Hallen werden mit Blumen geschmückt, die Wände mit Gold, der Boden mit Mosaik. Den Rahmen will er mit Hilfe des Vergolders selbst malen, Kinder, Blumen, Früchte, Tiere, Masken auf Goldgrund. Also schon damals haßte er den gleich=

gültigen, die Bildwirkung zerstörenden Goldrahmen, den die Modernen endlich zu beseitigen beginnen. Wie ein Kind freut er sich selbst an all der Schönheit, an dem feierlichen, fast byzantinisch=musivisch wirkenden Glanze. Und wer heute in der Berliner Nationalgalerie vor dem noch immer zu wenig beachteten Werke steht, dem klingt diese Schöpferfreude silbertönig daraus wieder (Abb. 162). Zur Linken das unruhige warme Fackellicht auf den nackten Leibern, zur Rechten die heilige Stille in der Halle der Philosophen, deren matte Lampen Dämmerlicht geben, wie die matte Erkenntnis der Liebe ihren Geist in Dämmerlicht hüllt. Dazwischen hindurch der Blick in die bläuliche, im Sommernachtstraum atmende Landschaft. Die Wände und der Fußboden, alle Gefäße und Geräte von köstlichstem Material. In der Mitte die feierliche Gestalt des lebendigen und doch einem Marmor gleichenden Agathon, wahrhaftig — lebendige Antike. Diesem Bilde gegenüber stand damals



Abb. 162. Anselm Feuerbach: Das Gastmahl des Plato. Berlin, Nationalgalerie.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

in seinem Atelier ein zweites, ein Sorgenkind wie jenes. Denn seit dem Jahre 1857, seit er die erste Skizze zu einer Amazonenschlacht in Rom schuf, hat ihn das Thema unablässig verfolgt. Nebenher entstanden daraus 1871 die „Amazonen auf der Wolfsjagd" (Slg. v. Heyl=Worms). Aber in der Begeisterung des Kriegsjahres nimmt auch das Hauptmotiv Gestalt an, wird in voller Größe aufgezeichnet, schnell untermalt und im November 1872 vollendet (Skizze in der Berliner Nationalgalerie). Da war zum Leben, zu plastischer Form erwacht, was Genelli einst in Linien erträumt hatte. Jenes wilde Verschlingen schöner Leiber, dazwischen die Gestalten prächtiger Pferde mit angsterfülltem Blick, mit schnaubenden Nüstern. Nirgends das banale Kompositionsschema, sondern eine Folge von Kämpfergruppen in schönster Verteilung weithin über das Feld zerstreut, ganz großartig in zwei mächtigen raumbeherrschenden Diagonalen zusammengefügt, die aus Menschen, reiterlos dahinjagenden Pferden, Landschaft, Felsen und Meer sich zusammensetzen. Dazu dieser herrliche, scheinbar

stumpfe aber nobel belebte Farbenton, der dem Entwurfe Freskowirkung verleiht. „Es ist doch der Mühe wert, daß ich gelebt habe und lebe," ruft Feuerbach aus nach Vollendung dieser letzten beiden Bilder. Und „Liebe Mutter, denke an mich als an einen von Gott Begnadeten".

Dies jubelnde Aufatmen am Ende des Jahres 1872 bei Vollendung jener Werke stimmt uns heute fast wehmütig, denn es war die letzte reine Freude im Gefühl wohlerfüllter künstlerischer Pflichten, ehe der letzte traurige Akt seines Lebens anhub. War es doch wie ein Verhängnis, als er sich bewegen ließ, 1873 einen Ruf als Professor an die Wiener Akademie anzunehmen. Ähnliche Berufungen nach Weimar, München und Karlsruhe hatte er früher abgeschlagen. Aber nun, nach zwanzigjährigem Aufenthalt in Italien, wurde die Sehnsucht nach Deutschland übermächtig, schien ihm das Leben unter deutschsprechenden Landsleuten wieder lockend, hatte er die Gefahren vergessen, die für ihn, der nur noch mit den großen Geistern der Vergangenheit verkehrt hatte, das Zusammentreffen mit der kleinlichen Alltagsmenschheit bringen mußte! Wien, die Großstadt, die sich zur Ausstellung rüstete, in der ein von Feuerbach allerdings überschätzter lebhafter Kunstbetrieb damals herrschte, übte seinen Zauber auf den weltunerfahrenen Meister. Der Anfang ließ trotz einzelner Schwierigkeiten nichts zu wünschen übrig. Er fand treue, hingebende und über Erwarten begabte Schüler, die an dem noch immer so jugendfrischen und schönen Manne, an dem glühend begeisterten, tiefehrlichen Künstler, an dem ohne alle Rücksicht auf eigenen Vorteil ganz seinem Lehrberufe sich hingebenden Meister mit Liebe hingen. Wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, wurden auch schwächere Elemente zu hohen Leistungen entflammt, zeitweise über sich selbst hinausgetragen. Zunächst ließ sich Feuerbach auch durch das scheinbar herzliche Entgegenkommen von seiten der Kollegen und Berufsgenossen täuschen, die mit dem gemeinen Spruch von dem neuen Besen, der gut kehrt, es abwarteten, bis Feuerbachs Begeisterung an ihrem stillen Widerstand sich abkühlen würde. Zwar in seinem Lehramte hatte Feuerbach andauernd Erfolge und damit blieb ihm auch die freundliche Anerkennung von seiten des Ministeriums. Hier war er unverwundbar. Der Sturm aber brach über ihn herein, sobald er sein zweites Symposion und die Amazonenschlacht ausstellte. Zwischen dem akademischen Klassizismus der Rahl-Schüler und den Farbenfanfaren Makarts erschien er mit dieser strengen Monumentalkunst den Alten wie den Jungen gleich unverständlich. Einen Moment läßt er sich sogar durch Makart imponieren und schreibt in falscher Selbstkritik: „In meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach. Daran ist die fortwährende Stilübung schuld, die Einseitigkeit in Italien, wo nur Himmel und Meer glänzen und die Seidenmanufakturen in zweiter Linie stehen." Doch das war nur ein vorübergehendes Schwanken. Bald stand er wieder fest auf seinem Standpunkt, ohne der Rahlomanie oder dem Makartismus Opfer zu bringen. Und so wuchs allmählich die Menge seiner Gegner. „Der österreichische Kunstverein, bei dem ich wegen Mangel an Raum nicht ausstellte, das Künstlerhaus, in welchem ich des Oberlichtes wegen nicht ausstellte, die Anhänger Makarts, denen ich unsympatisch, die Nachfolger Rahls, welchen ich unbequem bin, die Altösterreicher, welche die Fremden hassen, diese ganze Gegnerschaft ist im Dunkel der Nacht aus dem Boden gewachsen."

Nun ging die Hetze los. Man hatte ihm einen großen Auftrag in Wien zugesichert, ein Deckengemälde im neuen Akademiegebäude (Abb. 163). Er entwarf dafür den



Abb. 163. Anselm Feuerbach: Titanensturz.
Deckengemälde in der Aula der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

Titanensturz mitsamt einer Reihe kleinerer mythologischer Kompositionen, die ihn als einen wunderbaren Dekorateur, als einen Beherrscher der Massenbewegung erkennen ließen. Nur der Bau schritt nicht voran. Statt des Hauptbildes mußte Feuerbach zunächst die kleineren Nebenbilder ausführen und schließlich wurde ihm für das Ganze ein Honorar angeboten, das nicht einmal dem Preise eines einzigen Makartschen Bildes gleichkam. Da hätte er, der Übergewissenhafte, der mit Entwürfen und Studien sich nicht genug tun konnte, noch zusetzen müssen. Grollend zog er sich 1875 nach Rom zurück. Aber in der Stille und der wohltuenden Einsamkeit gewinnt er wieder Energie und Kraftgefühl. Er beschließt, nicht zu weichen, selbst unter so ungünstigen Bedingungen seiner Kunst zu Ehren das Wiener Deckenbild zu vollenden. So erscheint er nochmals in Wien, um dann im März 1876, ein müder gebrochener Mann, die österreichische Hauptstadt auf immer zu verlassen. Nach dem zwanzigjährigen stillen Aufenthalt in Rom war weder sein Geist diesen aufreibenden Kämpfen, noch sein Körper dem nordischen Winter gewachsen. Eine härtere Natur als Feuerbach hätte wohl den kleinlichen Nörgeleien der Wiener Gegner in Ruhe getrotzt und schließlich, wie immer in solchen Dingen, mit der Zeit den Sieg errungen. Feuerbach, überarbeitet und überreizt, konnte der Situation nicht Herr werden. Er geht über Nürnberg, wohin sich seine Mutter zurückgezogen, im Oktober 1876 nach Venedig.

„Venedig ist das Alte. Es sind 20 Jahre dahin, mir ist es wie ein Traum.“ Und vor der Assunta, deren Jubeltöne ihn einst beim Eintritt in Italien begrüßt, blickte er auf sein Leben voller Bitternisse zurück. Durch Arbeit sucht er sich zu zerstreuen. Ein sehr geschmackvolles, streng dekoratives Bild für den Saal der Nürnberger Handelskammer „Kaiser Ludwig den Bayern“ darstellend, wird vollendet. Dann macht er sich an den Titanensturz für die Wiener Akademie, kommt aber nicht über die Untermalung hinaus. Noch einmal fährt er nach Rom und sonnt sich in dem alten Glück, in der klösterlichen Stille. Eine wehmütige Heiterkeit erfüllt ihn und in dieser Stimmung dichtet er sich selbst die Grabschrift:

„Hier liegt Anselm Feuerbach,
Der im Leben manches malte,
Fern vom Vaterlande, ach,
Das ihn immer schlecht bezahlte.“

Noch scherzt er mit dem Todesgedanken. Aber sein Lungenleiden macht rasche Fortschritte. Am 4. Januar 1880 stirbt er in Venedig, ein letztes Werk unvollendet hinterlassend (Berlin, Nationalgalerie; Abb. 164). Unter der Goldkuppel einer schönen Renaissancehalle stehen vier musizierende Frauen, und wie leise Musik tönt es aus dem Bilde selbst. Eine heilige, reine Freude an allem Schönen und Edlen klingt aus ihm, Freude an den stillbewegten schönen Frauengestalten, Freude an den köstlich zueinander abgestimmten Gewändern, an dem matten Glanze der Quadern, an dem sanften Farbenhauch der Rosen, die auf Marmorstufen niedergefallen sind, wie der letzte Gruß eines Freundes. Doch ein Verhängnis waltete auch über diesem Werke. Die Sängerinnen, die Feuerbach dazu Modell gestanden hatten, ertranken bei einer nächtlichen Lustfahrt nach dem Lido. Feuerbach war tief erschüttert. Er mochte das Bild nicht berühren. Und bald darauf stand vor diesem unvollendeten Werke ein Sarg, in dem des Meisters sterbliche Hülle aufgebahrt war. Da schienen sich an seiner Gruft in diesem Bilde noch einmal alle Künste die Hand zu reichen, Malerei, Poesie und Musik, die Künste, denen einst sein Leben in Schönheit geweiht war.

Und es erfüllte sich, was er vorausgeahnt: „Zur Ruhe werde ich erst im Tode kommen. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben."

Zum Leiden war Feuerbach bestimmt, nicht nur durch äußere Schicksalsfügungen, sondern vor allem durch seine empfindsame, überzarte, reizbare Natur. Ewig hat ihn der Kontrast zwischen seinem Wollen und der Begrenztheit aller malerischen Darstellungsmittel niedergedrückt, der Kontrast zwischen seinen hohen Idealen und der Alltagskunst, die die Menge verlangt. Und doch richtete er sich bei dem kleinsten frohen Erlebnis, bei der geringsten Anerkennung elastisch wieder auf. „Wie viel Schlimmes braucht es, um einen guten, gesunden Menschen zu ruinieren, und wie wenig Gutes könnte ihn manchmal retten. Ein kleiner Sonnenblick und alles Übel ist vergessen." Könnte der stille Schläfer doch ahnen, wie heute sein Ruhm in Deutschland lebt, wie man ihn versteht, ihn liebt, weil, nach Rahls treffendem Ausspruch, dieser mysteriös-musikalische Geist nicht nur gute Einfälle hatte, sondern weil er alles Schöne und Edle in der Natur oft unter den größten Schmerzen und Mühen im Bilde zu gestalten wußte. Und mehr. Er wußte, wie Rethel, das zu erfüllen, was Carstens und Cornelius vergeblich angestrebt. Er hatte den großen Stil, die Kraft, im Raume zu gestalten, ohne doch den Raum durch die Fülle der Erscheinungen zu zerreißen. Er hatte aus einem frischblühenden Kolorit zu jenem großen ernsten malerischen Vortrag sich durchgerungen, der ihn zum Monumentalkünstler prädestinierte. Feuerbach war auch ohne Adelsbrief ein echter Aristokrat in seiner Gestalt, seiner Sprache, seinen Umgangsformen. Und so war auch seine Kunst voll Adel. Da werden die Leidenschaften gedämpft, die Trauer zu stiller Wehmut, die Freude zu heimlichem Glück gemildert. Darum zogen ihn von alter Kunst vor allem Hellas und Venedig an, die Schulen, die am glücklichsten stille Schönheit und wohlabgerundete Bewegung gegeben haben.



Abb. 164. A. Feuerbach: Die Musik. Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Und Feuerbach war vor allem Maler, er dachte farbig. Schon als Akademiker verwarf er eine Komposition, weil sie „gedichtet, nicht gemalt" sei. Darin gleicht er dem an-

deren großen Deutsch-Italiener, gleicht er Arnold Böcklin. Beide unterscheiden sich scharf von den älteren deutsch-römischen Idealisten, die von der Nachahmung der Alten ausgingen und die Natur dabei nur gelegentlich zu Rate zogen. Feuerbach und Böcklin aber entdeckten gleichsam in der italienischen Natur aufs neue die Urbilder antiken Empfindens und ließen sie farbig wieder auferstehen. Beide waren den Deutschen in ihrer künstlerischen wie in ihrer poetischen Art gleich unverständlich. Aber Böcklin wird durch seine gesunde Natur darüber hinweggetragen, Feuerbach geht daran zu Grunde. „Was die gütige Natur mir in die Seele legte, das hat die Härte und das Unverständnis meiner Zeitgenossen in seinem Wachstum aufgehalten und verkümmert." Aber freudig fügt er hinzu: „Die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben." Und diese Geschichte hat ihm heute Gerechtigkeit widerfahren lassen, sie hat ihn unter die Großmeister deutscher Kunst eingereiht.

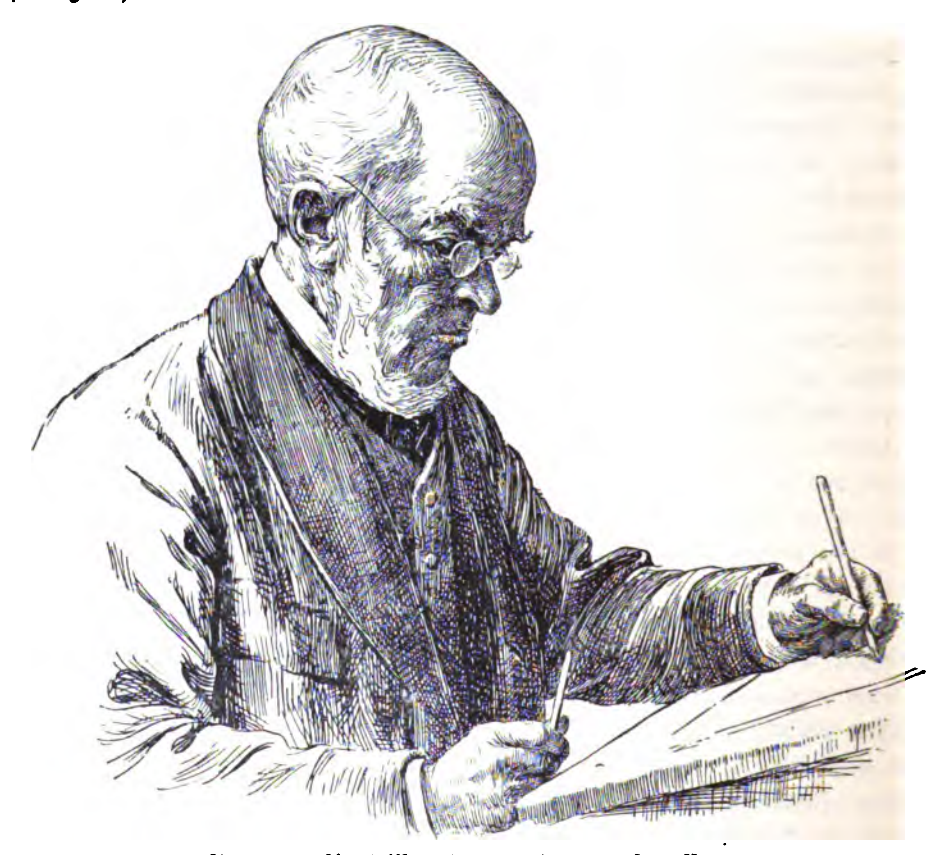


Abb. 165. Adolf Menzel. Gezeichnet von Jan Veth.

Wie Feuerbach das edelste Produkt deutscher Kunst vor 1870, so ist Menzel der typische Vertreter der Generation, die nach dem großen Kriege herrscht. Es ging ein frischer Zug damals durch unser Volk. Der schwärmerische, philosophierende Deutsche hatte sich als Mann der Tat erwiesen, der große Realpolitiker Bismarck hatte viel graue Theorien durch die Praxis widerlegt. Es herrschte eine freudige Hingabe an die Welt der Tatsachen, eine Ver-

achtung aller poetischen Phantasterei, aller wesenlosen Schönheit, die schließlich zu einer Demokratisierung, zu einer Entschleierung aller Kunst führten. Das war der Augenblick, in dem ein bisher kaum Beachteter zur Geltung kommen sollte, nämlich Adolf Menzel (1815—1905). Er gehört zu den damals so seltenen Malern, die ein selbständiges Verhältnis zur Natur hatten und Schritt für Schritt von den Franzosen und nicht minder von den alten Meistern abrückten. In diesem Sinne ist Menzel ein Markstein deutscher Kunst, ein Fundament derselben. Weil er die Dinge bewußt anders sah, als die Früheren, und nach seiner Meinung richtiger, darum war sein ganzes Leben damit ausgefüllt, das zu dokumentieren, indem er alles seinem Auge irgendwie Erreichbare auf dem Papier oder der Leinwand festlegte. Für ihn war die Welt Rohmaterial für sein Skizzenbuch und er wußte, daß selbst ein langes Leben voll rastloser Arbeit nicht ausreichen würde, die Gesamtheit aller Erscheinungsformen darin einzutragen. Darum dieser beispiellose Fleiß. Wie uns seine Adressen beweisen, kümmerte er sich wenig um den schmückenden dekorativen Endzweck aller Kunst. Er hatte auch keinen Sinn für sogenannte Ideale oder für irgend etwas dem Auge oder Verstand nicht direkt Wahrnehmbares. Er kannte weder Himmel noch Hölle, und wenn er Engel oder Teufel malte, so benutzte er sie wie Hieroglyphen, die einen Begriff repräsentieren, bei denen aber das Gefühl, die Seele nicht mitspricht. Für ihn gab es nur die Erde mit ihren naturwissenschaftlich oder historisch feststehenden Tatsachen. Die wollte er mit möglichster Treue wiedergeben, weshalb er auch die technischen Hilfsmittel der Malerei nach Kräften zu erweitern suchte. Wenn einer, so verdient er den Namen eines Realisten im engsten Sinne des Wortes, den er als Ehrennamen für sich in Anspruch nahm. Diese Bedeutung Menzels wurde freilich erst in den siebziger Jahren in Deutschland langsam anerkannt, nachdem man lange Zeit ihn als preußischen Historienmaler, als einen trotz seines Realismus durch Witz und Kenntnisse fesselnden Erzähler geduldet hatte. Als endlich die deutsche Kunst anfing, aus der Welt der schönen Gedanken und Gefühle, der schönen Gesten und Farben sich zu strenger Naturbeobachtung herabzulassen, da sah man fast mit Erstaunen, wie lange Menzel schon auf diesem Wege wandelte, da proklamierte man ihn zum Führer und Schulbildner des Realismus, allerdings fast ohne sein Wissen und Wollen. Denn einsam in seiner Kunst von frühe auf, der Zeitentwicklung immer um ein Menschenalter voraus, gewohnt, seine Bahn unverstanden und unbezahlt zu wandeln, hatte er früher fast keine Schüler gehabt und später, um ungestört arbeiten zu können, sein Atelier gegen Schüler und Bewunderer möglichst luftdicht verschlossen. Übrigens konnte er, der über Aquarell mit Gouachefarben ging, auch wohl mit Ölfarben oder farbigen Stiften hineinkorrigierte, keine „Malmethode" lehren, wie Wilhelm Schadow oder Piloty. Vor die Natur sich stellen und ihr mit jeder Linie, die dem Papier versetzt wird, ein gut beobachtetes Detail entreißen, das war seine „Zeichenmethode". Sie konnte nur der lernen, der Menzels scharfes Geierauge, seine grenzenlose Geduld, sein Sitzfleisch hatte, die ihn befähigten, ein Modell stundenlang dieselbe geringfügige Bewegung wiederholen zu lassen, um dieses Motiv immer wieder mit wenigen Strichen zu notieren.

Das Geheimnis von Menzels Können und Erfolgen ist also die unverwüstliche Zähigkeit in diesem kleinen, unansehnlichen Mann, der ohne Vermögen, ohne große Einnahmen, ohne Protektion, ja, ohne rechte Schulung den Kampf aufnahm, der bei allem Elend, bei aller Handwerkerei niemals den Glauben an sich und seinen Beruf zur Kunst

verlor. Leicht wurde es ihm nicht gemacht. Weder in Breslau, wo Menzel am 8. Dezember 1815 als Sohn eines Schulmeisters geboren wurde und die Schule besuchte, noch in Berlin, wohin der Vater 1830 übersiedelte, um ein lithographisches Institut zu begründen, hatte der Junge einen regelmäßigen Kunstunterricht genossen. Er blieb an die Ausführung kleiner lithographischer Aufträge gefesselt, und selbst der Versuch, auf der Kunstakademie zu Berlin sich gründlicher auszubilden, mißlang. Aber dafür entrann er auch den Gefahren des akademischen Unterrichts, der damals in Berlin besonders unerfreulich war. Als Menzel 1833 in die Akademie eintrat, hatte er sich autodidaktisch schon so gründlich vorgebildet, daß er in die Schablone nicht mehr paßte. So verschwand er still, wie er gekommen. Aber seiner Meinung über jene Lehranstalt hat er in seiner lakonischen Art mit dem Stifte deutlichen Ausdruck verliehen in dem Zyklus „Künstlers Erdenwallen", wo auf dem fünften Blatte der Gipszeichensaal der Akademie dargestellt ist und darunter — eine alte Perücke auf einem Haubenstock (Abb. 166). Menzel durfte sich das erlauben, denn er bewies mit diesem 1833 erschienenen Jugendwerk, daß er reif und selbständig war. Die Zeichnung ist sehr einfach, fast zart, aber die wenigen leicht schattierten Formen sind mit großer Sicherheit gegeben. Der Inhalt ist unmittelbar aus dem Leben gegriffen. Er schildert in novellistischer Ausschmückung Menzels Lebenserfahrungen unter dem Bilde des Schusterlehrlings, der gegen den Willen der Eltern und des Meisters dem unwiderstehlichen Drange zur Kunst folgt. Man sieht wie der Keim sich entfaltet, wie der Jüngling die Fesseln des Handwerks zerbricht, wie er ein Künstlerleben in Not und Elend dahinbringt, um dann nach seinem Tode mit seinem letzten reifsten Werke unsterblichen Ruhm zu gewinnen. So gibt Menzel noch unter dem Einfluß der Romantik eine allegorisch empfundene, realistisch gezeichnete, mit feinem Witz durchtränkte Schilderung des Künstlerberufes. Niemals ist eine schärfere Satire auf Kunstkritik und Publikum geschrieben, als im Schlußblatt dieses Zyklus (Abb. 167). Von dem würdigen Gelehrten mit dem Goethekopf, der scheinbar in Begeisterung aufgeht, in Wahrheit aber nur sein Licht leuchten lassen will, von den Modeherren, die scheinbar gleichgültig zu dem Sprecher hinüber äugen, in Wahrheit aber ein paar Phrasen für die ästhetische Teeunterhaltung aufzuschnappen suchen, bis zu dem feisten Geheimrat, der Serenissimo die Vorzüge des Bildes so sinnig erläutert, und bis zu dem hebräischen Kassierer im Hintergrunde, der die Früchte vom Schaffen des in Entbehrung gestorbenen Künstlers einheimst, ist jede dieser Gestalten ein mit voller Kraft ausgeteilter Geißelhieb. Die witzigen



Abb. 166. A. Menzel: Künstlers Erdenwallen V., Schule (Akademie). Lithographie.

kleinen Fußnoten symbolischen Inhalts unter den Zeichnungen lassen über die Tendenz vollends keinen Zweifel.

Mit „Künstlers Erdenwallen“ hatte sich Menzel plötzlich einen Namen gemacht. So gewann er Mut zu einem größeren Zyklus, den „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ (1836). Hier, wo er aus der Gegenwart in die Vergangenheit, aus dem Selbstbeobachteten zum Erdichteten übergeht, scheint er anfangs künstlerisch rückwärts zu schreiten. Die äußere Erscheinung seiner Brandenburger ist etwas plunderig. Noch fehlten ihm die unzähligen Hilfsmittel, die Kostümkunden und Kulturgeschichten zur



Abb. 167. A. Menzel: Künstlers Erdenwallen XI., Nachruhm. Lithographie.

historisch treuen Gestaltung der Ereignisse. Und doch eilte Menzel in der Sorge um Kostümechtheit auf Jahrzehnte der berliner Kunst voraus. Je mehr sich die Darstellungen der neueren Zeit näherten, um so korrekter wurden sie nach den reichlicher fließenden Quellen ausgestattet. Für offizielle Zeremonienbilder, wie die Reformationsfeier oder die Belehnung Friedrich I. wirkte die damalige Historienmalerei mit ihrem schön abgezirkelten Arrangement der Figuren, ihren theatralischen Bewegungen noch zu stark nach. Aber in Volksszenen, wie im „Einzug der Salzburger“, drang er durch mit seinem wunderbaren Blicke für das rein Menschliche, für das Ungekünstelte. Zugleich lernte er überraschend schnell die technischen Schwierigkeiten der Lithographie überwinden, und die späteren Blätter von 1836 sind, wenn auch nicht breit und tonig, wie französische Lithographien, doch reich abgestuft in den

Valeurs. Gleichzeitig begann Menzel auf eigene Faust die Ölmalerei zu erlernen, indem er im Museum und im Atelier des Berliner Porträtmalers Magnus alle Vorteile und Handgriffe zu erlauschen suchte. Schon 1836 konnte er ein kleines Ölbild ausstellen, eine „Schachpartie". Es folgten: zu den Waffen (1836), Konsultation (1837), Familienrat (1838), endlich 1839 der Gerichtstag (Abb. 168), die packende Schilderung eines unglücklichen Gatten, der vor der Leiche seines erschlagenen Weibes die Richter um Rache gegen die Mörder anfleht. Die Motive entstammten dem ihn umgebenden Leben. Aber noch wagte er nicht, dieselben anders als im historischen Kostüm vorzuführen. Trotz dieser Verkleidung fanden die kleinen



Abb. 168. A. Menzel: Der Gerichtstag. Ölgemälde.
Aus dem „Werk Adolf Menzels".

Bilder, die eine für jene Zeit wunderbare Naturtreue, intime Charakterschilderung und, wie der „Familienrat", vortreffliche Lichtwirkung zeigten, nur im engsten Kreise Beachtung. Hätte Menzel doch süße Leonoren und ideale papierene Ritter gemalt. Aber konventionelle Lüge war ihm zeitlebens fremd, und vor der Natur war er unbestechlich. Heute erscheint es unbegreiflich, wie diese, an gute holländische Genremalerei erinnernden Arbeiten mit ihrer etwas bräunlichen aber doch reichen Farbe über all den faden Modebildern der Romantik übersehen werden konnten. Aber was wir heute an ihnen schätzen, die menschliche Wahrheit, die hinter der Maskerade steckt, stieß eben die Menschen jener Zeit ab, deren Augen verbildet waren durch klassische Konture und magere Almanachkupfer.

Seinen notdürftigen Lebensunterhalt gewann Menzel damals immer noch durch Lithographieren. Dabei waren Dürer und teilweise Rembrandt die einzigen „alten Meister", die in der Zeichnung einen merkbaren Einfluß auf ihn ausübten, ohne daß er ihnen zu Liebe seine Eigenart opferte. Das phantastische Linienspiel und die Anhäufung kleiner Bildmotive in Dürers Umrahmungen zum Gebetbuch Maximilians gaben ihm reiche Anregung, wie die lithographischen Alltagsarbeiten, die Vignetten, Titelköpfe, Festkarten, Lehrbriefe und Diplome zu gestalten seien (Abb. 169). Durch eine Fülle reizend gezeichneter, scharf beobachteter Figürchen, durch oft tiefsinnige, oft humorvolle Anspielungen ragen sie weit über andere Gelegenheits-



Abb. 169. A. Menzel: Gedenkblatt. Lithographie.

arbeiten hinaus. Etwas von dem treuen Fleiße des alten deutschen handwerklichen Künstlers steckte in ihnen, dabei eine Zartheit in der Auffassung und der Darstellung, die auch seine Porträtstudien jener Zeit verklärt.

Diese Periode des Umhertastens wird beendet durch den Auftrag, für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" Holzschnitt-Illustrationen zu liefern. Menzel erfaßte den Gedanken mit Begeisterung und mit einer fast lächerlichen Gründlichkeit führte er ihn 1839—1842 aus. Natürlich fühlte er sich verpflichtet, zur Herstellung dieser kleinen Holzschnitte die gesamte Kultur der Rokokozeit, ihre äußere Erscheinung, den Charakter der Hauptphelden, ihre Tracht und

Lebensweise mit allen Mitteln zu erforschen. Er häufte Studien, Skizzen, Entwürfe nach Architektur und Kunstgewerbe, Möbeln und Kleidern, alten Porträts und Stichen in seinen Mappen an, er machte Ausflüge nach Potsdam und Charlottenburg, sogar eine Reise nach Dresden. Den großen König, den man nach den Radierungen Chodowieckis eigentlich nur noch als „alten Fritz" in der Erinnerung hatte, suchte er von seiner ersten Jugend bis zum hohen Alter sich zu vergegenwärtigen. Das Resultat war jenes wunderbare Wiederaufleben eines vergangenen Jahrhunderts, jene wissenschaftlich getreue und doch künstlerisch lebendige Rekonstruktion der Friedericianischen Zeit, die wir seither mit Menzels Augen zu sehen pflegen. (Abb. 170).

Es ist ein Genuß, in dem Kuglerschen Werke zu verfolgen, wie Menzel in den ersten Blättern noch am Allgemeinen der Erscheinung haftet und allmählich immer schärfer das spezifisch Rokokomäßige erfaßt, bis jeder kleinste Holzschnitt zum abgerundeten lebensvollen Bilde von so malerischer Wirkung wird, daß er als Entwurf zu großen Ölgemälden dienen



Abb. 170. A. Menzel: Einzug König Friedrichs in Berlin nach dem Dresdener Frieden.
Holzschnitt aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen.

könnte. Tatsächlich liegen sie auch seinen späteren Bildern, wie der Tafelrunde, dem Flötenkonzert u. a. zu Grunde. Auch für die Technik der deutschen Buchillustration, für den späterhin zu schildernden Übergang vom Holzschnitt zum Holzstich war Menzels „Friedrich der Große" epochemachend. Er hatte seine eigene, sehr flotte radierungsmäßige Strichzeichnung sich gebildet. Die französischen Holzschneider der Firma Andrew, Best und Leloir, die er anfangs zu Hilfe nahm, vermochten ihm darin nicht zu folgen, sie kamen aus ihrer Routine nicht heraus. Da erzog er sich eine deutsche Holzschneiderschule, Vogel, Unzelmann, Unger, Gubitz, die er trainierte, bis sie seine originellen Federzeichnungen mit absoluter Treue und kongenialem Empfinden nachzuschneiden, die zarteste Abtönung der Linien und die größte Kraft der Tiefen wiederzugeben vermochten.

Wie eine Ergänzung zum „Leben Friedrichs des Großen" erscheinen uns Menzels Illustrationen für die Prachtausgabe der „Werke Friedrichs des Großen", die Friedrich

Wilhelm IV. pietätvoll veranstaltete. Der Kontrakt wurde 1843 geschlossen, 1849 lag das Ganze in 200 Holzstöcken vollendet vor (Abb. 171). Witzig zeichnete der Meister in der zweiten Auflage (1882) als Titelvignette den Genius der Kunst, der auf einem 12=Zentimetermaß steht, während ihm vom höhnisch grinsenden Zirkel die Flügel eingeklemmt werden (Abb. 172). Es sollte daran erinnert werden, daß Menzel damals seine geistvollen Entwürfe auf den kleinsten Maßstab zusammendrängen mußte, während geringere Künstler große Blätter ausführen durften. Zum Glück war er der Mann, der niemals durch solche äußere Hemmnisse sein Genie fesseln ließ.

Hatte Menzel in den Illustrationen zu Kugler sich noch einigermaßen den im Texte erwähnten Situationen angeschlossen, so tritt in den Zeichnungen zu Friedrichs des Großen



Abb. 171. A. Menzel: Illustration zu den „Werken Friedrichs des Großen". Holzschnitt.

Werken immer stärker seine Neigung hervor, als geistreicher, selbstdenkender Leser den Text mit zeichnerischen Glossen zu begleiten, in denen er etwaigen abweichenden Meinungen und Empfindungen offen Ausdruck verleiht. Und welcher Reichtum an Gedanken! Welch' dramatische Größe in jener Schlußvignette zum siebenjährigen Kriege, wo eine Männerfaust das Schwert mit dem Siegeslorbeer vom Blute reinigt. Welche Ironie, wenn er zu Friedrichs Hymnus auf den Egoismus einen jungen Burschen zeichnet, der ein ertrinkendes Kind unter eigener Lebensgefahr zu retten strebt. Zuweilen überschreitet er sogar die Grenzen, die dem profanen Menschen erlaubt erscheinen, z. B. in der eigenartigen Hirschparkumrahmung des Pompadourbildes.

Diese friedericianischen Studien ließen indessen noch einige Nebenfrüchte reifen. Außer dem Holzschnittwerk „Die Soldaten Friedrichs des Großen" (Leipzig, 1850—52) und dem

Porträtwerk „Aus König Friedrichs Zeit“ (Berlin, 1856) publiziert Menzel seine Quellenstudien über die Uniformierung der „Armee Friedrichs des Großen“, mit genauer Angabe jeder Regimentsuniform, aller Gradabzeichen, der Verschiedenheiten im Lederzeug, in Helmformen, Aufschlägen, Knöpfen usw. Bis 1857 war diese Sammlung auf 435 Tafeln angewachsen, die auch die Freikorps, die Spezialkorps und sogar die bei Pirna gefangenen und der preußischen Armee einverleibten sächsischen Regimenter umfaßte. Sie wurden für den Verleger Sachse in Berlin seit 1851 von Menzel eigenhändig auf den Stein gezeichnet und in drei Bänden in nur 30 Exemplaren gedruckt (durch Professor E. Schulz mit der Hand koloriert). Es schien anfangs, als verschwende Menzel unverantwortlicherweise seine Arbeitskraft an ein undurchführbares Werk. Allein die so dachten, rechneten nicht mit der zähen Kraft dieses „rude ouvrier“, der inmitten zahlloser künstlerischer Arbeiten immer wieder das Studium solcher in lächerliches Detail hineinzwingenden Materie aufnahm und in 15 Jahren nicht ermattete. Es gibt Leute, die diese Arbeit als einen Beweis ansehen, daß Menzel kein Künstler, sondern ein Gelehrter war. Aber sollten diese Herren nicht den Begriff „Künstler“ etwas einseitig auffassen? Ist die Art, wie Menzel jene trockne Materialsammlung so lebendig wiederzugeben vermochte, nicht genial, trotz aller Pedanterie? Steckt da nicht in jedem Rocke eine charakteristische Figur? Die simplen Soldaten werden zu Helden gestempelt durch die Kühnheit und Schönheit ihrer Bewegungen. Viele Tafeln sind abgerundete Genrebilder, mit wenigen sicheren Strichen ist ein malerischer Effekt erzielt, aber nie — was leicht gewesen wäre — auf Kosten der Anschaulichkeit. Menzel wußte dem Künstlerauge und den Bedürfnissen des Schneiders zugleich gerecht zu werden. Er verband die Akribie eines Geschichtsprofessors mit dem Kommißverstande eines kgl. Kammerunteroffiziers. Und er entfaltete alle diese Talente in der Stille, ohne Aussicht auf materiellen Lohn, ohne Hoffnung auf glänzende Ruhmesartikel in den Kunstjournalen. In Summa — man erkennt hier den echten preußischen Mann vom alten Schlage, — der ein peinlich genauer Arbeiter und trotzdem Künstler ist.



Abb. 172. A. Menzel: Titelvignette zur zweiten Auflage der Werke Friedrichs des Großen. Holzschnitt.

Menzels Fleiß und Gewissenhaftigkeit äußert sich auch in dem Bestreben, jede künstlerische Technik zu beherrschen. So beginnt er 1843 zu radieren und gibt 1844 sechs Blatt nebst Titelblatt unter der bescheidenen Aufschrift „Radierversuche von Adolf Menzel“ heraus. Die Arbeiten waren vortrefflich, wie alles, was er anpackte. Doch hat diese umständliche, in ihrer Wirkung schwer zu berechnende Manier für den soliden Zeichner auf die Dauer wohl nicht viel Reiz gehabt. Zugleich versuchte er aber dieselbe malerische Wirkung in der ihm besser vertrauten Lithographie zu erreichen und gibt 1851 seine „Versuche auf Stein mit Pinsel und

Schabeisen" heraus. Das Übertuschen des ganzen Steines, das Überarbeiten der Halbtöne und Herauskratzen der Lichter erlaubt ein höchst effektvolles Kontrastieren der Töne, setzt aber jene intime Kenntnis des Materials voraus, die Menzel als gelernter Lithograph sich schon in früher Jugend verschafft hatte.

f. Menzel benutzt das Verfahren, um eigene Studien zu vervielfältigen. So überträgt er 1852 ein Transparentbild, das für die Weihnachtsausstellung des Berliner Künstlervereins entstanden war, auf den Stein, nämlich den „zwölfjährigen Jesus im Tempel" (Abb. 173). Wie nicht anders zu erwarten, stellt er sich auch bei diesem Thema auf den streng objektiven historischen Standpunkt seiner Zeit. Es kümmert ihn nicht, daß er damit manchen guten Christen



Abb. 173. A. Menzel: Der zwölfjährige Christus im Tempel. Lithographie.
Nach der Publikation „Das Werk Adolf Menzels".

vor den Kopf stößt, dem das Bild als Parodie erscheinen mußte, ohne daß Menzel das beabsichtigte. Er fühlt sich berechtigt, die Vorbilder für Jesus von Nazareth und für die Rabbiner seiner Zeit unter den jetzt lebenden Stammesgenossen zu suchen. Und er wählt unbedenklich recht drastische Typen, unter denen wir heute allerdings manche als übertrieben empfinden. Aber wer den ersten, nicht sehr sympathischen Anblick zu überwinden vermag, der wird gefesselt werden durch den feinsinnigen, andächtig lauschenden Greis hinter Christus, durch den grimmig disputierenden Gelehrten am Betpult, den überzeugten Gutgläubigen zur Rechten, endlich durch den hinter Christus Stehenden, der mit orientalischer Überschwänglichkeit den klugen Knaben laut zu rühmen scheint. Welch' intellektuelle Schönheit wird da entwickelt,

und wie findet sie ihren Höhepunkt in der Christusfigur! Das ist der geistvolle, frühreife Judenknabe, schön durch die Begeisterung, die aus seinen dunklen Augen leuchtet, von einem Hauche des Idealen umwittert. Das dunkle Lockenhaar scheint elektrische Funken auszuströmen, die ihn wie ein kleiner Heiligenschein umgeben. Dazu der Reiz dieser mageren, fast ätherischen Gestalt, gesteigert durch den Kontrast zu den unschönen, fettbäuchigen Männern. Von allen Versuchen französischer Künstler, der realistischen Auffassung von Christus durch Anlehnung an den Orient und heutiges Judentum zu entsprechen, ist doch keine einzige der Wahrscheinlichkeit so nahe gekommen, noch dazu unter Wahrung der geistigen Größe Christi. Wie theatralisch unwahr erscheint dagegen Munkacsys „Christus vor Pilatus"! Nur Liebermann vermochte später den Realismus Menzels von aller Übertreibung zu säubern und malerisch der Wirklichkeit noch näher zu kommen.



Abb. 174. A. Menzel: Ausschnitt aus der „Tafelrunde in Sanssouci".
Ölgemälde. Berlin. Nationalgalerie.

Mit gebührender Verachtung sahen damals die Anhänger der „grande peinture", die Verfertiger großer Historienbilder, auf Menzels genrehaften Realismus herab. Und doch schloß derselbe keineswegs die Fähigkeit monumentalen Gestaltens aus. Wer die zwei Fresken der Deutschordensmeister im Marienburger Schloß kennt (gemalt 1855), die in ihrer schlichten Größe an Dürers Johannes und Paulus erinnern, der muß die Kurzsichtigkeit schmerzlich empfinden, die unsere berliner Ruhmeshalle zum Tummelplatz von Genremalern machte, und den einzigen, der trotz Realismus damals in Berlin monumental zu schaffen wußte, überging.

Indessen sollte ein längst gehegter Lieblingswunsch Menzels sich erfüllen. Als er mit den Vorstudien zur friedericianischen Epoche beschäftigt war, schrieb er 1840 an seinen Freund Arnold in Kassel: „Der Stoff ist so interessant, so großartig, ja, worüber Sie den Kopf schütteln werden (!), so malerisch, daß ich nur einmal so glücklich werden möchte, einen Zyklus großer historischer Bilder aus dieser Zeit malen zu können." Dreißig Jahre früher als das übrige Deutschland gelangte also Menzel zur Erkenntnis, daß das Rokoko nicht „wüster

Zopf und Geschmacklosigkeit" sei, wie damals die Kunstgeschichte lehrte und wie alle Architekten nachbeteten, so eifrig sie auch sonst die Kunstwissenschaft verachteten. Wie lange sollte es noch währen, bis Gedon und Seidl das arme Rokoko rehabilitierten! Wer hat es früher und richtiger verstanden, als Menzel? Er sah ihm nicht nur das Leichte und Graziöse ab, er stellte nicht eine Welt von Ballettmeistern und Porzellanschäferinnen dar, sondern er fand den rechten Ton für jene Mischung von französischem Schick und preußischer Kommißderbheit, die im Reiche und in der Armee Friedrichs geherrscht haben muß. Mit dem kleinen Bilde „die Bittschrift" begann Menzel 1848/49, 1850 folgte das malerisch Feinste, „die Tafelrunde von Sanssouci" (Abb. 174), 1852 das so populär gewordene „Flötenkonzert" (Abb. 175), 1854 „Friedrich der Große auf Reisen", 1855 für den Breslauer Kunstverein die „Huldigung



Abb. 175. A. Menzel: Ausschnitt aus dem Ölgemälde „Das Flötenkonzert". Berlin. Nationalgalerie. Nach dem „Werk Adolf Menzels".

der Stände Schlesiens", 1857 die Begegnung Friedrichs mit Kaiser Joseph II. in Neiße (Weimar, Schloß). Leider blieb die gewaltigste Schöpfung dieser Gruppe, die 1856 vollendete „Schlacht bei Hochkirch" verhältnismäßig unbekannt, da sie, im Kgl. Schlosse aufgestellt, nur in Begleitung eines ungeduldig treibenden Lakaien sichtbar ist. Wer aber Gelegenheit hatte, davor andauernd zu verweilen, der wird über die Wucht dieses imposanten Schlachtenbildes gestaunt haben, das uns mitten hineinführt in den Verzweiflungskampf. Es ist unmöglich, die Mannszucht der Preußen bei diesem schrecklichen nächtlichen Überfall, die ruhige Größe des Königs in der Todesgefahr klarer zum Ausdruck zu bringen! Auch die atmosphärischen Effekte, der Kampf von Nebel und Pulverdampf, das fahle Frühlicht sind überraschend gut gemalt. Menzel hat niemals gedient, niemals ein Schlachtfeld gesehen, er schöpfte das Bild aus seiner Phantasie. Aber wie großartig, wie durchdringend, wie schöpferisch erweist sich diese! Alles ist so selbstverständlich. Keine Kunstgriffe, keine Un=

wahrscheinlichkeiten zur Erhöhung des Effektes. Und da wagten später noch Bleibtreu und Genossen ihre Paradeschlachten mit den anmutig galoppierenden Pferden und freundlich lächelnden Generalen zu bringen, während hier eines der besten deutschen Schlachtenbilder fast unbeachtet hing! Es schlägt die etwas temperamentlosen Werke von Meissonier und Detaille und die sehr temperamentvollen, aber etwas theatralischen von Neuville aus dem Felde. Und dabei wurde es schon 1850—56 gemalt. Eine andere packende Szene aus dem großen Kriege, „Friedrichs Ansprache bei Leuthen", hing bis zu des Meisters Tode, halb vollendet, in seinem Atelier (Abb. 176). Menzel hätte in späteren Jahren aus dem Verkauf dieses Bildes ein kleines Vermögen lösen können. Aber unvollendet gab er nichts aus der



Abb. 176. A. Menzel: Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen. Ölgemälde. Berlin. Nationalgalerie.
Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München.

Hand, und es zu vollenden war er außer Stande, weil er sich nicht mehr in die Stimmung und Malweise zurückversetzen konnte, in der das Bild begonnen war. Es war seine künstlerische Ehrlichkeit, die Achtung gegen sich selbst und sein Werk, die ihm verwehrten, nachdem seine koloristische Auffassung sich in ganz anderer Richtung fortentwickelt, noch einmal zur früheren Manier zurückzukehren.

Ganz so unmalerisch, wie manche es heute darstellen möchten, kann Menzel also doch nicht gewesen sein. Freilich, seine friedericianischen Bilder werden heute mehr als Meisterwerke des Patriotismus wie des Kolorismus gerühmt. Ein letzter Rest des idealisierenden Strebens der alten Zeit verband sich da noch mit der korrekten Lokalschilderung des realistischen

Historikers. So entstanden höchst volkstümliche Werke, die lange Zeit die eigentlichen Träger des Menzelschen Ruhmes waren und ihm die höchste Gunst seines Kaisers einbrachten.

Ob darum der künstlerische Wert geringer ist? Viele wollen in den Gemälden nur eine kolorierte Vergrößerung von Menzels Holzschnittillustrationen sehen. Indessen, wenn man auf der „Tafelrunde" das kostbare Stilleben von Orangen, funkelndem Glas, Porzellan und perlendem Sekt inmitten der bunten Uniformen betrachtet, oder den Ausblick in die lichte Landschaft durch die geöffnete Flügeltür, so fühlt man doch, daß nicht der Zeichner, sondern der Maler diese Farbenimpressionen gehabt hat. Nicht nur gewisse in ihrer koloristischen Feinheit so hinreißende Interieurstudien des Meisters, auch das funkelnde Farbenspiel der „Tafelrunde", die eisige Winterstimmung in der „Leuthener Ansprache", ja selbst die wunderbaren Farbenmotive in seinen Adressen strafen die Verleumder Lügen. Wenn Menzels Pedanterie im Verein mit seiner Kurzsichtigkeit ihm den malerischen Totaleindruck verdarben, so haben gewisse Impressionisten damit doch nicht das Recht erworben, dem Meister malerische Qualitäten überhaupt abzusprechen.



Abb. 177. A. Menzel: Feldpropst Thielen. Studie zum Königsberger Krönungsbilde.
Aus dem „Werk Adolf Menzels".

Rund zwanzig Jahre seines Lebens hatte Menzel Friedrich dem Großen und seiner Zeit gewidmet, nicht nur die Röcke, sondern auch die Menschen rekonstruiert. Nun verläßt er den erschöpften Boden, verläßt er das historische Gefilde überhaupt, um sich der Gegenwart zu widmen. Einen äußeren Anstoß dazu erhielt er durch den plötzlichen Auftrag, die Krönung König Wilhelms in Königsberg zu malen (1861). Während der Feier wurden die Vorstudien gemacht, dann im Garde du Corps-Saal des berliner Schlosses in vier arbeitsreichen Jahren das Gemälde fertig gestellt. Wenn überhaupt ein Zeremonienbild absolut korrekt in allem Äußerlichen, treu bis ins kleinste ausgeführt und doch künstlerisch aufgefaßt werden kann, so erfüllt sich hier diese fast unerfüllbare Forderung. Lediglich durch geschickte Wahl des Standpunktes hat Menzel aus der öden Kirche mit ihren wohlgeordneten Menschenmassen, aus dieser langweiligen Porträtgalerie, ein wirkungsvolles Bild geschaffen. Nebenbei wird die Sammlung von Charakterköpfen derer, die mit König Wilhelm Preußens große Zeit durchstritten haben, allen kommenden Generationen ein wertvolles Dokument bleiben, besonders in ihrer Ergänzung durch die berühmten Studienköpfe der berliner Nationalgalerie, die zum Teil noch unmittelbarer das Wesen jener in strenger Zucht und kleinen Verhältnissen zur Heldengröße herangewachsenen Männer wiederspiegeln (Abb. 177).

Menzel tat damit einen weiteren Schritt zur Gegenwartsdarstellung. Wie er zum Staunen seiner Bekannten früher entdeckt hatte, daß das Rokoko malerisch sei, so fand er jetzt, daß auch unser Leben überall malerisch ist, sofern man es richtig betrachtet. Das weiß heute jedes Kind, aber in den vierziger Jahren, in denen Menzel dazu überging, war es noch ein Geheimnis in Deutschland, und man sollte darum seine Tat nicht zu niedrig einschätzen gegenüber Courbet und Millet. Zunächst wollte es doch schon etwas heißen, daß er nicht mehr wie früher seinen Gestalten das historische Mäntelchen umhing. Schon 1846 hatte er die berühmte Ansicht des Gartens am Palais des Prinzen Albrecht, dann 1847 nach dem Leben eine Predigt Schleiermachers in der ehrwürdigen berliner Klosterkirche gemalt, später in den Straßen Berlins manche hübsche Motive besonders zur Winterszeit und auf dem Weihnachtsmarkt gefunden. Auch in der Folge behielt er die Gewohnheit bei, Berlin wie ein Fremder tagelang mit dem Skizzenbuch zu durchwandern. Er trieb längst Heimatskunst, ehe dies Schlagwort erfunden war. Vollends, seit er in Paris gelegentlich der Weltausstellung von 1867 die stärksten Eindrücke empfangen und die verwandten Bestrebungen der französischen Kunst kennen gelernt hatte, ging er fast ausschließlich zur Schilderung des modernen Lebens über und wirkte, unbekümmert um alle Angriffe, als Bahnbrecher der jungen Generation. Solche Alltagsmalerei ohne novellistischen Beigeschmack galt ja damals als ein Zeichen künstlerischer Geistesarmut. Aber ihm, dem witzige Einfälle in überströmender Fülle zu Gebote standen, ihm konnte doch wahrhaftig niemand den Vorwurf machen, daß er sich aus Gedankenarmut von der Historie abwende. Es muß also ein rein künstlerisches Bedürfnis ihn gezwungen haben, alle seine Beobachtungen auf die einfachsten Vorgänge des Lebens zu konzentrieren, ihnen, soweit das möglich war, alle Schönheitsphrasen, alles Erzählende zu nehmen, um zu reiner objektiver Daseinsschilderung zu gelangen. Wieder fühlte sich Menzel als Forscher und Entdecker, wie in den Tagen, da



Abb. 178. A. Menzel: Studie zum Schleifer. Zeichnung.

es galt, Friedrichs Zeitalter der Vergessenheit zu entreißen. In rußigen Schmieden, ländlichen Theatern, im Stall und im Salon, in Kirchen und Synagogen war er an der Arbeit (Abb. 178).

Seit den fünfziger Jahren machte er alljährlich Reisen in Bäder und Luftkurorte, angeblich zur Erholung. Wer ihm zufällig dabei begegnete, wird ihn immer nur arbeitend angetroffen haben. In der dumpfen Kellerluft alter Kirchen, unter verfallenen Brücken, an wenig wohlriechendem Wasser saß er zeichnend, malend bis zum späten Abend und — erholte sich. Darum blieb Auge und Hand gleichsam immer gespannt, darum zeichnete er auch im Alter ebenso scharf, ja fast schärfer als in den besten Mannesjahren. Wer nicht rastet —



Abb. 179. A. Menzel: Pariser Wochentag. Gemälde.

der nicht rostet, vorausgesetzt, daß er, wie Menzel, nicht nur körperlich, sondern auch geistig die volle Spannkraft sich bewahrt. Indem er wahllos alles aufnahm, was irgendwie seine Aufmerksamkeit fesselte, indem er alles zu bewältigen suchte, was irgendwie der Darstellung Schwierigkeiten bot, hat er doch vielleicht nicht so zwecklos gehandelt, wie man heute glaubt. Vor seinem Auge standen eben zahllose neue Probleme, die Lösung verlangten, das flimmernde Helldunkel in alten Prager Synagogen, das Gewirr der Glanzlichter auf dem Ornament süddeutscher Rokokokirchen, das weiche Gefieder eines Kakadu, die rissige Haut eines Elefanten, alles das, was spätere Generationen mit verfeinerter Darstellungskunst noch besser zu lösen vermochten, was aber der kleine zähe Berliner zum ersten Male so scharf anpackte. Welch' große Rolle spielen dabei die Beleuchtungsprobleme, sogar die Freilichteffekte! Wie modern ist z. B. die Aufgabe, die Menzel sich stellte in dem Gouache der „badenden Knaben",

die er in der Saale bei Kösen belauscht hatte, wie sie im Adamskostüm auf einem Floß allerlei Unfug treiben, wobei das Spiel des Lichtes auf den nackten Körpern und das fließende Wasser ihm viel Mühe machen. Ebenso modern ist bei der „Missionspredigt in der Buchenhalle zu Kösen" (1868) sein Bestreben, nicht Prediger und Andächtige, sondern Sonnenflimmern im Laubwalde zu malen. Wie imponierte ihm der Wirrwarr in den Pariser Straßen, den er mehrfach, z. B. 1867 beim Besuche der Weltausstellung, kennen lernte. Wie versucht er dem malerisch beizukommen (Abb. 179). Hier die bei aller Gleich-



Abb. 180. A. Menzel: Abreise König Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870. (Ausschnitt.)
Nach dem „Werk Adolf Menzels".

artigkeit durch ihre Reklameschilder, Balkongitter und hohen Dachbauten so reich belebten Riesenhäuser, daneben die großen Durchbrüche der Epoche Haußmann, die Brandmauern mit Tapetenfetzen und rußigen Schornsteinzügen, davor der plakatbedeckte Bauzaun. Dazu die wandelnden Omnibusgebäude hoch über der dahinflutenden Menschenwoge, zwischen dem Getümmel der Droschken, Lastwagen und Equipagen. Hier der Geistliche im schwarzen Gewande, der Ouvrier in der blauen Bluse, der Zuave mit roter Hose und Turban, dort die Arbeiterfrau, die Modedame. Man sieht, Menzel betrachtet Paris nicht mit dem Auge des Touristen. Ihn interessiert nicht der Boulevard mit Equipagen, Flaneurs und eleganten Damen, sondern jene fleißige, hastende, arbeitsreiche Stadt, das eigentliche Paris, in dem das genießende Paris der Boulevards nur eine ganz verschwindende Rolle spielt. Er malt das bunte Volksleben im Tuileriengarten am Sonntag Vormittag, wenn die kleinen Leute mit Kind und Kegel von

Tafel XII.



Adolf von Menzel, Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1867.

Berlin, Sammlung [illegible] Meyerheim

Zu Schmidt, Kunst [illegible] des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. [illegible]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

die [illegible] [illegible]le bei Kösen belauscht hatte, wie sie im Adamskostüm auf [illegible] [illegible]en, wobei das Spiel des Lichtes auf den nackten Körpern [illegible] ihm viel Mühe machen. Ebenso modern ist bei der „[illegible] [illegible] Kösen“ (186[illegible]) sein Bestreben, nicht Prediger und Andächtige, [illegible] [illegible] Laubwalde zu malen. Wie imponierte ihm der [illegible] [illegible]en, den er [illegible], z. B. 1867 beim Besuche der Weltausstellung [illegible] [illegible] versucht er dem malerisch beizukommen (Abb. 179). Hier die bei [illegible]



Abb. [illegible]9. A. Menzel: Abreise König Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870. [illegible]
Nach dem „Werk Adolf Menzels“.

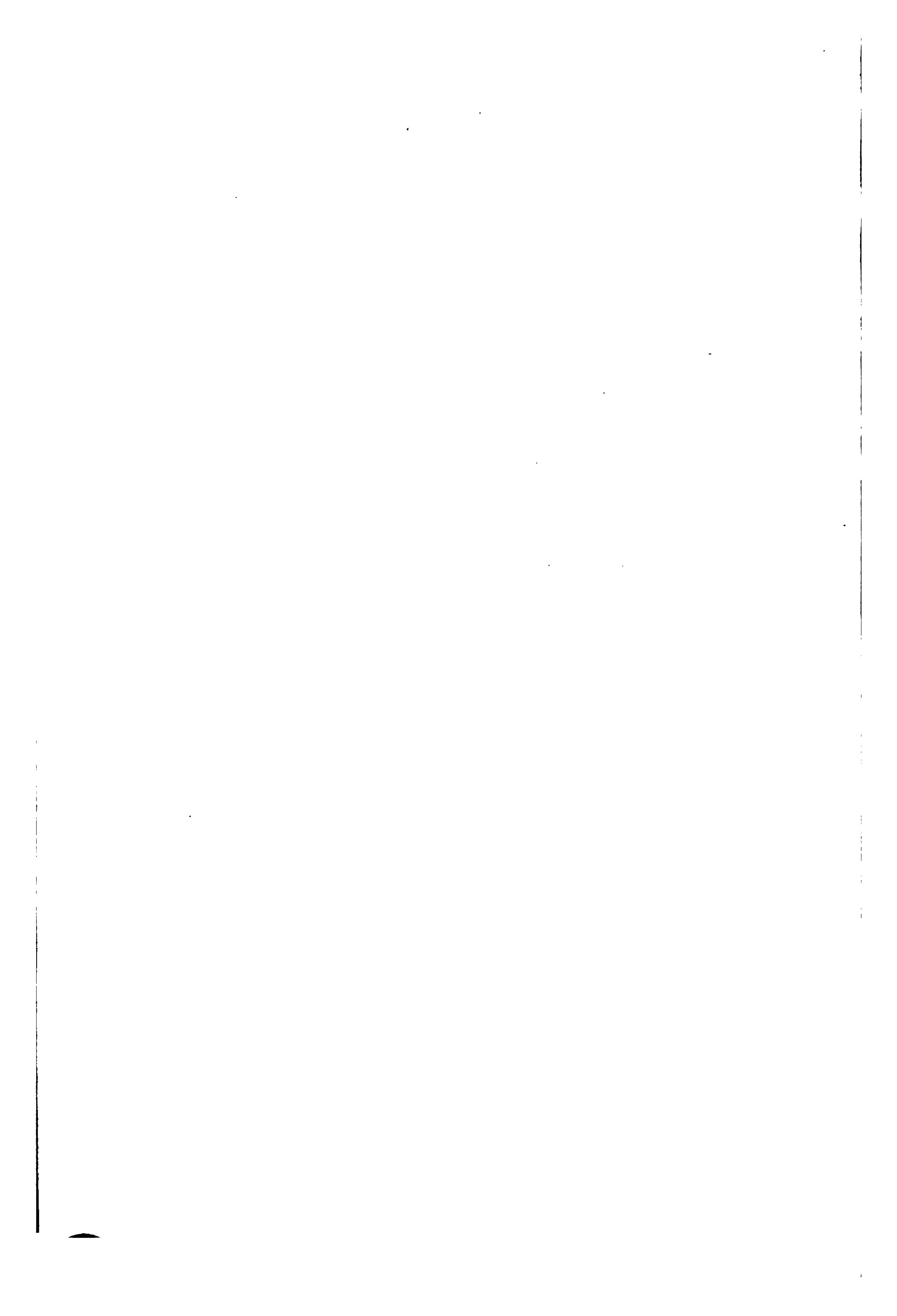
[illegible] durch ihre Reklameschilder, Ballongitter und hohen [illegible]bauten [illegible] [illegible], [illegible] die großen Durchbrüche der Epoche Haußmann, die [illegible] [illegible]zigen Schornsteinzügen, davor der [illegible]bedeckte Bauzaun. [illegible] [illegible]de hoch über der dahinflutenden Menschenwoge, zwischen [illegible] [illegible]en und Equipagen. Hier der Geistliche im schwarzen [illegible], der [illegible] [illegible], der Zuave mit roter Hose und Turban, dort die [illegible], [illegible] [illegible] Menzel betrachtet Paris nicht mit dem Auge des [illegible]. [illegible] [illegible]vard mit Equipagen, Flaneurs und eleganten Damen, [illegible] [illegible]reiche Stadt, das eigentliche Paris, in dem das [illegible] [illegible] ganz verschwindende Rolle spielt. Er malt das bunte Volk [illegible] [illegible] Feiertag Vormittag, wenn die kleinen Leute mit Kind und



Adolf von Menzel, Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1867.
Berlin, Sammlung Paul Meyerheim.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



dieser herrlichen öffentlichen Promenade Besitz ergreifen, oder das bunte Treiben in den Restaurationsräumen der Weltausstellung (Tafel XII) an einem billigen Tage. Er sucht das Volksleben im eigentlichen Sinne, jene Menschenkategorien, die damals der deutsche Künstler nicht beachtete, die aber Menzel bevorzugt, weil sie wirklich malerisch sind und nebenbei durch die Fülle wechselnder Erscheinungen seiner nimmermüden Hand ordentlich zu schaffen machen.



Abb. 181. A. Menzel: Cercle. Ölgemälde.
Nach dem „Werk Adolf Menzels".

Auch in Berlin stürzt er sich ins Getümmel. 1870 war er zufällig — auf dem Wege zum Friseur — Augenzeuge der „Abreise König Wilhelms zur Armee" geworden, und sofort schildert er das unter den Linden versammelte Publikum, ernst, ohne jede Spur von billiger Sentimentalität oder patriotischer Extase (Abb. 180). Sein Auge war so scharf eingestellt, daß es unausgesetzt Momentaufnahmen im Hirn fixierte, und er selbst war zu ehrlich, als daß er konventionelle Phrasen beizufügen gewagt hätte.

Das bewährte sich auch bei seinen Schilderungen vom königlichen Hoflager zu Berlin. Durch sein Krönungsbild war er hoffähig geworden und konnte als Augenzeuge von Festlichkeiten im Schlosse berichten. Da ist charakteristisch, wie wenig er die kleinbürgerliche

Ehrfurcht vor den hochadligen Salonlöwen und Saisonschönheiten besitzt, wie er die Gelegenheit nur benutzt, um die Wirklichkeit zu spiegeln, oft mit einem starken Anflug von Ironie. Mit gebührender Ehrfurcht aber malt er die chevalereske Erscheinung des alten Kaisers (1879), der über das spiegelnde Parkett langsam zwischen der spalierbildenden Schar hindurch gleitet, im roten Leibrock der Garde du Corps, in der Hand den schimmernden Stahlhelm (Abb. 181). Auf den Mienen der Anwesenden spiegelt sich die gnädige Laune des hohen Herrn, der offenbar ein paar scherzhafte Worte geäußert hat. Dicht hinter dem Kaiser folgt der Kronprinz, der schnell, so im Vorbeigehen, eine witzige Bemerkung mit einer leichten Wendung nach rechts in ein Häuflein von Zivilisten hineinruft. Und nun vergleiche man die beiden Gestalten. Der alte Herr vornehm, aber schon ein wenig gebeugt, namentlich in der Stellung der Füße das Alter verratend, und daneben die elastische, stark ausschreitende Kraftgestalt des Fürstensohnes. Beide liebenswürdig, jeder in seiner Art, beide unter der sich verbeugenden Menge hohe, königliche Erscheinungen, aber beide ohne jede höfische Schmeichelei wiedergegeben. Das ist echte Historienmalerei. Die Geschichte wird einst, wenn sie die äußere Erscheinung der beiden ersten Kaiser schildern will, nicht Anton von Werners Bilder zu Rate ziehen, die so nüchtern die tote Form markieren, sondern Menzels kleine Studien, die von dem Wesen, den Bewegungen, der Art des Auftretens wahre Kunde geben.

Und wie wunderbar schildert Menzel die Hofgesellschaft so, wie sie damals war, nicht, wie sie vielleicht scheinen wollte. Es wäre für ihn wohl dankbarer gewesen, just in den Vordergrund ein paar berühmte Männer, ein paar Prinzen oder Feldherren zu stellen. Aber er will ja gerade vom „Hofgesinde" erzählen, von jenem Getümmel in der Spiegelgalerie, unter den schweren, im Kerzenglanz flimmernden Kristalleuchtern, wie man sich da drängt und stößt und nach dem Abzug der Herrschaften am Buffet den Kampf ums Dasein kämpft (Ballsouper, 1879). Nicht ohne Bosheit malt er im Vordergrund den alten Geheimrat, der den Hut zwischen die Beine klemmt, und in dieser graziösen Stellung mit der Linken Teller, Glas und Messer hält, mit der Rechten den Bissen zum Munde führt. Wunderbar sind auch die Damen beobachtet. Wie sie sich beim Trinken vorbeugen — die Robe zu schonen, wie sie ängstlich ausweichen, wenn ein galanter Ulan der Nachbarin etwas serviert, wie sie mit jener merkwürdigen Wendung des Kopfes nach hinten und zur Seite mit der Hand nach der Frisur tasten, prüfend, ob das „echte Haar" noch fest sitzt, ob die Nadeln auch das kunstvolle Gebäude noch halten — dabei plaudernd, lächelnd, sehnsuchtsvoll ausschauend. Und die meisten mehr charakteristisch als gerade schön.

Man hat Menzel den Vorwurf gemacht, er sei überhaupt unfähig, hübsche Frauenporträts zu geben. Davon kann keine Rede sein. Für süßliche Puppenköpfe hat er allerdings nie geschwärmt. Auch hier stellt er das Charakteristische über das trivial Schöne, beobachtet wie ein Naturforscher, nicht wie ein Poet. Selbst schönen Frauen gegenüber spart er sich alle Schmeicheleien. Und da bekanntlich das Antlitz erst noch gefunden werden soll, das absolut normal gebaut ist, das auch nicht den kleinsten Schönheitsfehler aufzuweisen hätte, wie dürfen wir uns da wundern, daß der gewissenhafte Chronist auch nur soviel wirklich hübsche Menschen malt, als in Wahrheit prozentual in einer Gesellschaft aufzutreten pflegen. Menzel ist in allem eine herbe Natur, das Sinnliche, besonders wenn es nach dem Sexuellen hin gravitiert, bleibt ihm fremd. Wenn er aber etwas Sinnliches darstellt, dann hängt er niemals das Mäntelchen künstlerischer Grazie um, wie das so meisterhaft die großen

Franzosen des XVIII. Jahrhunderts verstanden. Dafür hat Menzel auch nicht die in Ehrfurcht ersterbende Begeisterung für die oberen Zehntausend. Vor seinem kritischen Auge enthüllt sich auch hier das Menschliche — Allzumenschliche. Ihm ist der Proletarier ein genau so dankbares Thema wie der schönste Husarenleutnant. Er empfindet darin absolut modern, und darum war er auch wohl der erste, der in einem Gemälde die moderne Fabrikarbeit verherrlicht (1875). Das umfassende Bild, das jetzt den törichten Titel „Moderne Zyklopen" führt, stellt eines jener riesigen Hüttenwerke dar, in denen eine Schönheit und Mannigfaltigkeit der koloristischen Effekte herrscht, die selten ihres Gleichen findet (Abb. 182). Die goldene Glut des Hochofens, die rot- und weißglühenden Eisenblöcke, darüber im bläulichen Nebeldunst dunkles Gestänge und Wellen, riesige Schwungräder und lange Treibriemen, dann



Abb. 182. A. Menzel: Das Eisenwalzwerk. Ölgemälde. Berlin, Nat.-Gal.

wieder zuckende Flammen aus düsteren Ofenhöhlen und dazu die herkulischen Gestalten halbnackter Arbeiter, vom Feuer bestrahlt. Aber nicht minder fesseln ihn die kleinen tiroler Dorfschmieden, wo in halbverfallener, verräucherter Hütte am Ofen und Blasebalg der Schmied schafft und in die höhlenfarbene Dämmerung durch Dachluken kaltes Tageslicht hineinblickt. Das alles malt Menzel nicht, um damit Sozialpolitik zu treiben, um für die Proletarier gegen den Kapitalismus zu agitieren, sondern lediglich aus koloristischen Gründen. Er versteht, daß hier der Kunst noch große Aufgaben gestellt sind, daß nicht die Kirche, nicht der Staat die Zukunft der modernen Kunst in Händen hält, sondern die Industrie, deren spezifische Schönheit die Malerei noch erobern muß.

Kraft seiner Energie, seiner völligen geistigen und künstlerischen Unabhängigkeit brach er auch hier Bahn. Aber Menzels starker Individualismus hatte natürlich auch künstlerische Nachteile. Da er alles subjektive Umformen der Objekte ablehnt, bleiben ihm große Dar-

stellungsgebiete verschlossen. Das gilt besonders von seinen Landschaften. Da fällt der Mangel an Einheitlichkeit, an geschlossener Wirkung, an einer gewissen Weiträumigkeit unangenehm auf. Auch seine Adressen und Diplome, so großartig sie in mancher Hinsicht sind, leiden doch unter dieser Gleichgültigkeit gegen das Dekorative. Die wundervoll gezeichneten und gemalten Einzelheiten bleiben vereinzelt. Um dem geistlosen Adressenschema, der allegorischen Dame nebst Attributsammlung zu entgehen, wirft er zahllose geistvolle und witzige Einfälle durcheinander. Inhaltlich wie der äußeren Form nach wird man vor seinen Adressen fast an Bilderrätsel erinnert.



Abb. 183. A. Menzel: Studie zum „Zerbrochenen Krug". Zeichnung.

Wir sahen Adolf Menzels Lebenswerk sich stetig entwickeln. Von der romantisch-realistischen Zyklendichtung geht er zu weltgeschichtlichen Motiven über, dann zu den Ereignissen der Zeitgeschichte, um schließlich die Zukunftsprobleme des Industriebildes zu behandeln. Immer bleibt er groß in der Art, wie er das Leben auch im Kleinsten zu spüren weiß, wie er Dingen, die anderen nichtssagend und alltäglich erscheinen, durch individuelle Auffassung künstlerische Bedeutung gibt. Darum ist sein Realismus nicht trockne Naturabschreiberei, sondern jene geistvolle Vielgestaltigkeit, die auch in Emile Zolas besten Werken lebt. Darin war er aber ein echter Sohn der realistischen Epoche, daß er in seinen Werken alles gleich stark betont in dem Glauben, so am besten rein objektive Berichte geben zu können. Darum existiert für ihn nichts Nebensächliches in einem Bilde. Im hintersten Winkel, in der verborgensten Ecke sitzt noch eine frappante Farbe, ein origineller Beleuchtungseffekt, die Handbewegung eines Schusters ist ihm ebenso interessant, wie der Ausdruck Voltaires oder Friedrichs des Großen. Eine solche Fähigkeit, auch das größte Bild mit

tausenden von Detailbeobachtungen zu füllen, nicht nur mit der Exaktheit, sondern fast auch mit der Schnelligkeit des Momentphotographen Objekte zugleich in ihrer Totalität und in unzähligen Einzelheiten aufzufassen, setzt rastlose Arbeit voraus. Mehr als siebzig Jahre lang führte Menzel das Skizzenbuch zu täglichem Gebrauch bei sich. Viel Tausende von Studien fertigte er und allein die Zahl der von ihm selbst ausgeführten graphischen Blätter beträgt nach Dorgerlohs Katalog 1393. Man denke, was Auge und Hand, oder vielmehr zwei Hände — denn Menzel arbeitete mit beiden gleich geschickt — von so hoher natürlicher Beanlagung in diesem Zeitraum an Vollkommenheit erlangen mußten, wie undenkbar es für ihn war, zugunsten des Gesamteindrucks auf einen Effekt, zugunsten der Farbenwirkung auf zeichnerisches Detail zu verzichten. Deswegen wird ihm, trotz eminenten malerischen Geschmackes,



Abb. 184. A. Menzel: Im Eisenbahnabteil.
Nach dem „Werk Adolf Menzels".

unter der Herrschaft des Impressionismus das Prädikat „Maler" von vielen irrtümlich versagt. Aber als ein Zeichner ersten Ranges wird er von allen einstimmig gerühmt werden die etwa seine Studien zum „Zerbrochenen Kruge" oder zum „Eisenwalzwerk" jemals vor Augen hatten (Abb. 183). Mit scharfem Verstande verband er die größte Feinheit der Beobachtung und Geschicklichkeit der Wiedergabe. Daher auch seine Fähigkeit, ohne Lehrer auf dem Wege des Experiments allmählich alle Mal- und Zeichenverfahren sich zu eigen zu machen. Er, der die lithographische Technik künstlerisch vervollkommnete, den modernen deutschen Holzschnitt schuf, als Radierer von Bedeutung war, er hat auch der Ölmalerei und dem Aquarell, dem Gouache und Pastell alles entrissen, was sie an Feinheiten und Freiheiten gestatten. Und weil er niemals einer Schule angehört, niemals auf die sogenannte „venetianische Technik" der Düsseldorfer oder die Asphaltmalerei der späteren Münchener sich drillen ließ, hat er niemals ängstlich an einer Manier festgehalten, sondern häufig die

Technik gewechselt und möglichst dem Bilde angepaßt. Darum wurde ihm auch das Mittel nicht zum Selbstzweck, ist er niemals dem Virtuosentum verfallen, sondern hat ewig fortstudiert.

Als Menzel 1885 seinen siebzigsten Geburtstag beging, durfte er auf ein hartes, mühevolles, aber wohlgelungenes Lebenswerk zurückblicken. Wesentlich Neues hat uns seine Kunst seitdem nicht zu sagen gehabt. Nicht, daß er untätig gewesen wäre, eher fleißiger als die Mehrzahl der Jungen. Es entstanden noch zahllose Studien, auch einige Ölgemälde, wie der Aufbruch vom Hofball (1889), Gouaches, wie die Kissinger Brunnenpromenade (1890), Im Eisenbahnabteil (1893, Abb. 184), die freilich kaum noch Bilder genannt werden können, da sie sich in Einzelheiten aufzulösen drohen. Der Siebziger war eben an der Grenze seiner Entwicklung angelangt. Dem Wandel der künstlerischen Anschauung im letzten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts konnte er und wollte er nicht mehr folgen. Aber, mit äußeren Ehren überreich bedacht, durfte er das gute Bewußtsein haben, daß selbst die neue Kunst, der er so kritisch und vielfach ablehnend gegenüber stand, seine Größe voll begriff, wenn sie auch seine Wege nicht mehr ging. So wird er als Lehrmeister noch auf Generationen hinaus von der deutschen Kunst bewundert und anerkannt werden. Und wenn die deutsche Neuromantik statt der puppenhaften Leonoren, Ritter und Räuber heute Gestalten schafft, die im Übernatürlichen doch die Grundform des Natürlichen bewahren, wem verdanken wir diesen mächtigen Unterbau von Natur und Wahrheit? Wer lehrte die jungen deutschen Maler die Natur sehen — nicht als Kontur, nicht als tote Hülle, sondern als ein in jeder Faser lebendiges Ganzes? — Adolf Menzel — den Klinger in seiner bekannten „Widmung" als den unverrückbaren Grundstein unseres modernen Kunstgebäudes symbolisiert hat.

So galt Adolf Menzel seit den siebziger Jahren auch als das unbestrittene Haupt der Berliner Malerschule. Aber er war nur eine Art Ehrenpräsident — der zwar honoris causa an der Spitze der Namensliste stand, jedoch gänzlich abseits von allem blieb, was man Schule nennen könnte. Er war eine Persönlichkeit, eine Schule für sich. Es tat den Berliner Künstlern wohl, Menzel als einen der ihren zu reklamieren, sich ein wenig an seiner Ruhmessonne mitzuwärmen. In Wahrheit hatten sie keinen Teil an ihm. Sie haben ihm nichts geboten, er hat ihnen nichts gegeben — oder wenigstens nicht mehr, als jedem anderen münchener, dresdener oder karlsruher Künstler.

Auf die Entwicklung der berliner Malerei seit den großen Kriegen wirkten noch wesentlich andere Faktoren als Menzel. Der Aufschwung Deutschlands kam ja Berlin in erster Linie zu Gute. Eine Fülle dankbarer und gutbezahlter Aufträge winkte denen, die den Geschmack der Menge trafen. Natürlich gab es und gibt es in Berlin ein feinsinniges, vornehm denkendes, kunstverehrendes Publikum. Das wohnte in den Mietshäusern von Berlin W. und schwärmte dort immer noch für Schinkel und Cornelius, für Kaulbachs Allerweltsgeschichte oder allenfalls für die gefälligen Erzählungen der Knaus, Vautier und Defregger. Aber wenn diese Leute auch nicht nur für Kunst geschwärmt, sondern sie verstanden hätten, der Gedanke, Bilder zu kaufen, wäre ihnen trotzdem nie gekommen. Dafür hatte man den Kaiser, den Staat, die Kunstvereine und die Kommerzienräte. Der höhere Beamte im Tiergartenviertel aber hing das gerahmte Kunstvereinsnietenblatt zwischen den Photographien von Onkel und Tante übers Sopha und huldigte so den schönen Künsten. Um so mehr war die Masse plötzlich wohlhabend gewordener Berliner, Schöneberger und Rixdorfer bereit, der

Kunst ihre Gunst zu gewähren, aber freilich mehr jener cuivre-poli-Kunst, die ihnen imponierte. Man fing an, sich zu fühlen und wollte Aufwand treiben. Es durfte schon nach was aussehen, aber nicht viel kosten. Putzfassaden außen, drinnen die Massenware der Möbelfabriken, im Salon imitierte Gobelins, Krüge und Teller mit Ansichten der Wartburg oder des Trompeters von Säkkingen, im Korridor Waffen aus Papiermaché. Solcher Umgebung mußte sich die Malerei anpassen. Sauber und niedlich Gemaltes war begehrt, Modekünstler erwuchsen über Nacht. Knut Ekwall malte in „echten deutschen Renaissancezimmern" echte moderne berliner Liebespaare in banalen Situationen, Nathanael Sichel für die Salons der Bankierfrauen orientalische Schönheiten mit schwellenden Lippen, unnatürlich großen Augen, rabenschwarzem Haar und wogendem Busen, Paul Thumann verwässerte die schönsten Gestalten deutscher Dichtung in „Prachtwerken" für den runden Tisch im Salon, verschönerte Luther und Armin in seinen Wandbildern zu lyrischen Tenören, oder versündigte sich 1887 an den drei Parzen, indem er die strengen Schicksalsgöttinnen zu schrecklich netten Salondamen umwandelte. Die Butzenscheibenlyriker tauchten auch in der bildenden Kunst auf, kneteten Landsknechte in Ton und malten Gretchenfiguren mit faden Gesichtern unter breitkrempigen Filzhüten, mit Gretchentaschen um den gliederlosen Leib. Damit begeisterten sie dasselbe Publikum, das bald darauf in den Bleistiftskizzen des Hamburger Illustrators Allers (geb. 1857) den Inbegriff aller Kunst erblickte und gar nicht merkte, daß da in mühselig gequälten, stimmungslosen Blättern das ödeste Philistertum sich breit machte. Brachte es doch Allers fertig, unseren Nationalhelden Bismarck zum dicken biertrinkenden Spießbürger oder zum biederen Ökonomen herabzuwürdigen. Zahllos waren in Berlin und anderen norddeutschen Städten die „Buchholzens", die diese „Kunst" ernst nahmen, die sich damit den Geschmack am Gesunden, Kräftigen verderben ließen.

Daneben war die große Schar der Maler noch in voller Wirksamkeit, die zwischen 1840 und 1860 aus Coutures und Gleyres Atelier die Bravour der Farbengebung heimgebracht hatten, nun aber zum Teil schon erschlafft, ohne neue Blutzufuhr, ihre beliebten „Meisterstücke" auf den Kunstmarkt am berliner Kantianplatz brachten. Das wirkte schließlich auch auf die Strebsamsten ungünstig zurück. Gustav Richter stand im Zenith seines Porträtmalerruhmes und seine Königin Luise (Köln, Museum, Abb. 142) entfesselte 1879 höchste Begeisterung, weil sie so „übernatürlich" schön, so engelhaft schwebend, kurz so „patriotisch" gemalt war. Beckers venetianische Kostümbilder kamen in den „modern ausgestatteten Räumen" recht zur Geltung. Auch die Soldatenmalerei blühte in dem militärfrommen Berlin. Wer aber hoffte, das Publikum, unter dem sich doch so viele Mitkämpfer aus den großen Kriegen befanden, würde wahrheitsgetreue Darstellungen jener Heldentaten verlangen, der rechnete nicht mit der klassischen Schulung der Gebildeten, die selbst bei Schlachtenbildern eine gewisse wohlgeordnete Schönheit forderten. Dementsprechend rühmt Rosenberg an Bleibtreu: „Sowohl in der Komposition, als in der koloristischen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch gelingt es ihm, sie über das Niveau des „Genrebildes" in die „höhere Sphäre des Historienbildes" zu erheben. Also das „Historienbild" repräsentierte für Rosenberg immer noch die „höhere Sphäre der Kunst". Kein Wunder, daß Bleibtreu (1828—1892) sich verpflichtet glaubte, um des „historischen Stiles" willen die Hauptfigur nebst Gefolge vorschriftsmäßig in der Mitte aufzubauen und ringsum „das Heer" zu gruppieren. Die Genauigkeit der Uniformen und anderer Äußerlichkeiten trat dabei in offenen Widerspruch mit der unnatürlichen Komposition. Zum Glück hatte Bleibtreu als



Abb. 185. G. Bleibtreu: Schlacht bei Königgrätz. Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Aufnahme der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Schüler des Düsseldorfer Romantikers Hildebrandt wenigstens leidlich malen gelernt und dadurch 1852 mit Bildern aus dem schleswig-holsteinischen Befreiungskriege Erfolge errungen. Auch sein „Übergang nach Alsen (1866)“ mit dem Versuche, die doppelte Wirkung des Mondlichtes und der Feuer zu schildern, und selbst noch die Bilder aus dem österreichischen Feldzuge (Abb. 185) zeigten ihn auf gutem Wege. Aber seine Darstellungen im Berliner Zeughaus „Die Schlacht bei St. Privat“ und das „Zusammentreffen Blüchers mit Wellington bei Belleallliance“ enttäuschen, weil in dem großen Maßstabe die Schwächen seiner Zeichnung, der gesuchte Aufbau und das flaue Kolorit seiner Spätzeit allzudeutlich werden.

Auch in der Landschaft war immer noch die Nachwirkung der heroischen Kunst Rottmanns und Schirmers zu spüren. O. v. Kameke (1826—1899), ein ehemaliger Offizier, der erst spät (seit 1860) in Weimar bei Kalkreuth seine Studien begonnen, eiferte diesem nach in der Schilderung der berühmtesten Berggipfel der Alpen mit stets saftigen grünen Matten im Vordergrund und ewig starren Eisbergen in der Ferne, ohne daß ein vermittelnder



Abb. 186. Scherres: Einsame Hütten im Moorlande. Königsberg, Städt. Museum.

Luftton diese beiden Extreme versöhnte. Karl Ludwig (1839—1900), erst Bildhauer, seit 1857 als Maler Pilotyschüler, liebt die großen Ausblicke in mächtige Gebirgstäler mit ernster erhabener Stimmung. Albert Hertel (1843—1883) war in Rom durch Dreber in die Poesie der Landschaft eingeführt und suchte diese mit wenig Erfolg seinen klassisch stilisierten Bildern einzuhauchen. Allmählich kam auch der Einfluß der paysage intime, der Barbizon-Schule in Berlin zur Geltung. Viele, die mit römischer Landschaft oder nordischer Szenerie begonnen, hielten Einkehr in der schlichten heimischen Natur. So Karl Scherres (geb. 1833), als dessen Hauptwerk eine „Überschwemmung“ in seiner Heimat Ostpreußen gilt (1876), die um ihrer Stimmung und der feinen koloristischen Durchbildung willen bewundert wurde (Abb. 186). Uns kommt das stehende Wasser starr wie Gelee, die Luft wie lackiertes Blech vor. Aber es war doch ein guter Schritt damit zur Einfachheit getan, die auch Ockel (geb. 1834) in seinen märkischen Landschaften mit ziehendem Wild, Max Schmidt (1818—1901) in seinen Wald- und Wiesenlandschaften (sit venia verbo) anstrebte. Douzette (1834) wagt sich an Mondscheinbilder, denen er aber mit seiner ängstlichen, vertreibenden Malweise nicht gerecht wird. Dagegen geht Flickel (geb. 1852) in seinen deutschen Laubwäldern mit den durchs



Abb. 187. C. Saltzmann: Kaiser Wilhelm in Kronstadt 1888.
Nach einer Aufnahme der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Blätterwerk bringenden Lichtkringeln und den buntscheckigen Herden nicht ohne Erfolg schon auf moderne Probleme der Sonnenmalerei ein. Ernst Körner (geb. 1846) sucht noch durch exotische Motive zu imponieren, bringt auch von seiner Orientreise 1873 beachtenswerte Studien mit, die er aber im Bilde nur zu oberflächlichen Reiseeindrücken zu gestalten weiß. Viel tiefgründiger ist Eugen Bracht (geb. 1842), der nach langem Schwanken 1875 der Malerei sich zuwendet. Die majestätische Einsamkeit der Lüneburger Heide läßt ihn früh mit der Stimmung in der Natur vertraut werden. Eine Orientreise 1880 vertieft diese Eindrücke und er beginnt in seiner „Bucht des Todes" und dem „Hannibalsgrab" poetische Empfindungen in



Abb. 188. K. Gussow: Die drei Parzen.
Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl, München.

großer vereinfachter Form zu geben, wodurch er den modernen Bestrebungen sich annähert. Die Marinemalerei ist durch Karl Saltzmann (geb. 1847, Abb. 187), durch C. Bohrdt u. a. gut vertreten.

Die Theorien des absoluten Realismus wurden nirgends so einseitig aufgefaßt und damit nirgends so gründlich ad absurdum geführt, wie in Berlin. Hier wurden sie mit einer Gefühllosigkeit angewendet, die wirklich das etwas geschmacklose Diktum zuläßt „cacatum non est pictum". Ohne Individualität oder Temperament wurde mit breitem Pinsel in handgreiflicher Plastik und brutaler Ehrlichkeit alles herunter gemalt, am liebsten das, was durch banale Häßlichkeit auffiel. Besonders Karl Gussow (geb. 1845) erregte Aufsehen mit solchen kolorierten Naturabklatschen (Abb. 188), wie dem berühmten „Kätzchen" (1876), dem Blumenfreund, der



Abb. 189. Paul Meyerheim: Die Menagerie.

Venuswäscherin, dem Willkommen (1877) u. a. m. Auch seine Bildnisse, besonders das seiner Frau (1880), überraschten durch greifbare Deutlichkeit der Stoffe, während das Fleisch elfenbeinartig poliert blieb, wie einst bei Gerard oder Magnus. Dabei war Gussow in den achtziger Jahren in Berlin ein mit Aufträgen überlasteter Modeporträtist geworden, der junge Akademiker als Gehilfen zum Malen der Hände und Röcke anstellen mußte, um alle Wünsche befriedigen zu können. Viel länger widerstand Paul Meyerheim (geb. 1842) dem demoralisierenden Einfluß der Großstadtmäcene, vielleicht unter dem erzieherischen Einfluß Adolf Menzels, der für den talentvollen Jüngling viel Interesse hatte und ihn anregte, im berliner Zoologischen Garten mit einer bisher unbekannten Gewissenhaftigkeit Tierstudien zu betreiben. Die bis dahin oft pudelmäßig gestalteten Löwen wurden nun zu echten Wüsten=

königen, auch die anderen Raubtiere verloren die bisher übliche Ähnlichkeit mit unseren Haustieren. Außerordentlich anregend für die studierende Jugend waren Meyerheims Ausflüge mit seinen Schülern zu den Menageriebuden der Jahrmärkte mit ihren ergötzlichen Tier- und Menschentypen, die auch dem Meister Stoff zu guten Bildern gaben (Abb. 189). Andererseits entnahm er dem norddeutschen Flachland manch hübsches Stück Dorflandschaft, meist mit Kuhstaffage, frisch und farbig gemalt. Meyerheim hatte eben vor den anderen sein dekoratives Talent voraus, das sich bei den großen Wandbildern aus der Borsigschen Fabrik und bei den hübschen, so wenig beachteten Dekorationen im Obergeschoß der Nationalgalerie bewährte. Er hatte Freude an der Farbe, hatte alte, wohlbewährte Malrezepte, kurz, sein Realismus war erträglich, weil er temperamentvoller als der von Gussow und Werner vertretene Panoptikumstandpunkt war.



Abb. 190. A. v. Werner: Illustration zu Scheffels Trompeter von Säkkingen.
Nach Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration.

A. v. Werner ist wohl der schlimmste Repräsentant dessen, was man in München höhnisch als „Berliner Kunst" bezeichnet. Als eines Tischlers Sohn 1843 zu Frankfurt a. O. geboren, wird Werner Malerlehrling und gewöhnt sich als solcher das unerschrockene Bearbeiten der größten Flächen an, was ihm für seine späteren Riesenbilder von Vorteil ist. 1862 kommt er zum Lessing nach Karlsruhe, der den begabten Jüngling protegiert. Hier lernt er exakt zeichnen, lernt er die historische „Echtheit", die Richtigkeit der Uniformen und Kostüme als wesentliches Kunsterfordernis schätzen. Dann gerät er ins literarische Fahrwasser und beteiligt sich mit der ihm eigenen Anpassungsfähigkeit an der Illustration von Prachtwerken, wie sie in Kaliko mit Goldpressung damals für die deutsche Familie obligatorisch wurden. Mit kecken und gefälligen Entwürfen zu Scheffels Werken machte der rastlos fleißige Zeichner zuerst Aufsehen (1864, Abb. 190). 1867 folgt die übliche Reise nach Paris, dann 1868 nach Italien, die ihn künstlerisch wenig berühren. Seitdem malt er kleine Kostümbilder und nebenher ein paar große Historien für die Aula zu Kiel, die ihm wenig Erfolg brachten. Sein „Luther in Worms" überraschte durch die unglaubliche Nüchternheit der Farbe und der Komposition. Luther selbst war abstoßend aufgefaßt als keifender Pfaffe vor einer gelangweilten Korona. Da brachte ein Zufall Werner in sein eigentliches Fahrwasser. Er wurde dem kronprinzlichen Hauptquartier im französischen Kriege attachiert und durfte dem deutschen Heere nach Paris folgen. Der gewandte, bei kluger Zurückhaltung scheinbar so harmlos burschikose Mann fand überall Einlaß, und seiner schnellen Hand gelangen zahlreiche Aufnahmen jener Kriegshelden, die späteren Generationen in pietätvoller Erinnerung bleiben werden. Leider vermochte Werner nicht viel mehr als die äußerliche Hülle der großen Geister

zu zeigen. Wo er schärfer charakterisieren will, da verfällt er, besonders bei der Ausführung im Großen, leicht in Übertreibung und Karikatur. So bei der Darstellung Bismarcks im Reichstag oder während der Reichstagseröffnung, wo er einen plumpen Kürassierwachtmeister aus ihm macht. Auch die lässige Körperhaltung Moltkes übertreibt er auf späteren Bildern, wie „Moltke vor Paris".

Aber zunächst sollte sich Werner noch auf ganz anderem Gebiete bewähren. Er hatte aus seiner Dekorationsmalerzeit eine gewisse an das Barock erinnernde Flottheit im Hinstreichen großer Farbenflächen sich bewahrt. Darum imponierte sein Velarium für den Siegeseinzug von 1871 durch die Keckheit der Mache, besonders neben so vielem akademisch kleinlich gepinselten Zeug seiner Konkurrenten. Zu diesen künstlerischen Vorzügen kam seine



Abb. 1:1. A. v. Werner: Im Etappenquartier vor Paris 1870. Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

eminente Geschicklichkeit im Verkehr mit Menschen aller Klassen, sein scharfer Verstand und seine echt berliner Redegabe. Alles das gab Anlaß, daß man die größten Hoffnungen auf ihn setzte, als er 1875 zum Direktor der Berliner Kunstakademie berufen wurde, um durch Neugestaltung des Lehrplanes und Berufung tüchtiger Lehrkräfte das vernachlässigte Institut zu heben. Der Erfolg war wesentlich geringer, als man erwartete, vielleicht deshalb, weil Werner absolut nicht der Individualität seiner Schüler Rechnung zu tragen verstand, was doch selbst Gussow nach Klingers und anderer Zeugnis sehr wohl konnte. So mußte A. v. Werner es erleben, daß andauernd die besten Kräfte nach München auswanderten, sobald sie die Unterklassen in Berlin hinter sich hatten. Für die geringen Erfolge der Berliner Akademie ist Werner selbst ein klassischer Zeuge. Hat er doch in seinen Festreden oft genug die ungenügenden Leistungen der jungen Maler anläßlich der Staatskonkurrenzen hervorgehoben. Bald wurde auch der Eifer A. v. Werners für Freiheit und Fortschritt gehemmt

durch seinen erbitterten Kampf gegen die verhaßte „Moderne“. Als er sich vom Gang der künstlerischen Ereignisse überholt sah, da verwandelte sich der ehemalige Reformator in einen Konservator schlimmster Güte. Nur wollte ihm leider die Hauptsache nicht gelingen, nämlich die böse moderne Kunst durch Festreden tot zu schlagen — nachdem er längst darauf verzichtet hatte, sie durch die bessere Qualität seiner Werke zu besiegen.

1876 aber ahnte man von alledem noch nichts. Damals begrüßte man jubelnd sein Riesenbild „Die Kaiserproklamation zu Versailles“, in dem die Begeisterung des Augenzeugen noch zu spüren ist und dessen künstlerische Schwächen man gern vor der historischen Größe



Abb. 192. Röchling: Erstürmung des Gaisbergschlößchens.
Nach der Radierung von Krostewitz.

des Objektes übersieht. Im gleichen Jahre begann er sein glücklichstes Werk, die Ausmalung des Rathaussaales zu Saarbrücken (1876—1880). Die Kämpfe um Spichern, Kaiser Wilhelms Ankunft in Saarbrücken sind lebendig in frischer, fast sonniger Stimmung gegeben, mit der gewohnten zeichnerischen Bravour und einer an modernisierten Tiepolo erinnernden Helligkeit. Damit hatte Werner sich selbst übertroffen und bewiesen, daß er zu den Besten im damaligen Berlin gehörte. Leider beginnt nun eine Massenproduktion, die seiner ohnehin mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden malerischen Fähigkeit höchst gefährlich wurde. Das große Kongreßbild von 1878 mußte schon deshalb mißglücken, weil ihm alles Individualisieren, jede Wiedergabe geistiger Werte im Menschenantlitz versagt war, wodurch

Menzel seine Repräsentationsbilder belebt hatte. Und während die kleine Exzellenz Farben sprüht, grenzt Werners Unempfindlichkeit für Kolorit an Nazarenertum. Daß Werner sich dieses Mangels bewußt ist, daß er sehnsüchtig nach malerischem Ausdruck ringt, zeigt seine Darstellung des Besuches Kaiser Wilhelms II. bei Moltke. Leider wird hier das redliche Streben, verschiedene Beleuchtungen zur Geltung zu bringen, zunichte gemacht durch die offenkundige Unfähigkeit, mit seinem begrenzten Können dieselben auch nur anzudeuten. Wie aus emailliertem Blech ausgeschnitten starren uns heute Werners Uniformträger an, die malerische Empfindungslosigkeit breitet sich wie ein eisiger Hauch über alles und drückt seine gut beobachteten



Abb. 193. F. Geselschap: Kuppelbild in der Ruhmeshalle. Berlin.

und scharf gezeichneten Genrebilder zu gefühlloser Illustration herab (Abb. 191). Selbst ein so weihevolles Thema, wie des alten Kaisers Besuch im Mausoleum zu Charlottenburg wird durch die steinfarbene Kälte ungenießbar, um wie viel mehr die großen späteren Repräsentationsbilder, über die zu schweigen uns die Höflichkeit gebietet.

Aus Werners Schülerkreis blieb natürlich mancher tüchtige Künstler in Berlin. Neben Warthmüller (Robert Müller, 1859—1895), der friedericianische Geschichte in derberem Menzelstile malte, besonders der hochbegabte Karl Röchling (geb. 1855). Scharfe, exakte Zeichnung, sichere Bearbeitung großer Flächen tragen zu der militärisch so befriedigenden Wirkung seiner Schlachtenbilder bei (Abb. 192). An dem Gelingen des famosen Sedanpanoramas hatte neben Georg Koch (geb. 1857) vor allem Röchling vollen Anteil. So gipfelten die Bemühungen der Wernerschule in dem Streben, Historienmalerei und grande

peinture im Sinne des Werner'schen Realismus zu entwickeln. Weniger erfolgreich war der Versuch, die Kartonkunst, wie sie seit Cornelius immer noch das Ideal einiger berliner Kreise bildete, zu modernisieren. Friedrich Geselschap (1835—1898) formte die Schemen des Hellenismus zu lebensvollen Aktfiguren in den allegorischen Deckengemälden der Berliner Ruhmeshalle und fand damit offiziellen Beifall (Abb. 193). Aber die Einsicht, daß tote Kunst auch von ihm nicht belebt werden könnte, trieb neben äußeren Umständen den unglücklichen, schwerringenden Mann schließlich in den Tod, und damit ist wohl diese Richtung des realistischen Klassizismus endgültig verschieden.

A. v. Werners Bannstrahl gegen die moderne Kunst konnte doch nicht hindern, daß Luft und Licht auch in die berliner Ateliers strömte. Selbst bei seinen Schülern mußte er das erleben, und er sah sich gezwungen, bis zu einem gewissen Grade in der Praxis den Prinzipien etwas nachzugeben, die er theoretisch mit Leidenschaft bekämpfte. So konnte neben Liebermann sogar der berliner Akademieprofessor Franz Skarbina unter die Vorkämpfer des Pleinair gehen. Trotz aller Hemmungen vollzog sich also auch in Berlin langsam die unvermeidliche Wandlung.

In der Düsseldorfer Kunst erfolgte dieser Übergang von der idealistischen zur realistischen Anschauung zunächst durch Landschafter, wie die Gebrüder Achenbach und durch Genremaler, wie Knaus und Vautier, dann auch in der religiösen und Geschichtsmalerei durch Eduard von Gebhardt (geb. 1838) und Peter Janssen (geb. 1844). Doch vollzog sich die Wandlung in Düsseldorf weniger stürmisch, als in München und Berlin, weniger nach außen hin sichtbar, mehr im Schoße und vor den Toren der Akademie. Öffentlicher und allzu heftiger Streit entspricht nicht rheinischer Art. Eher kann es passieren, daß ein wenig hinter den Kulissen gefochten wird. Übrigens trat die Bewegung hier später ein, als an anderen Kunststätten, und die Gegner derselben entwickelten schon geringere Energie, so daß der Sieg leichter wurde.

Schadows religiöse Malerei mit ihrer demütigen Unterwerfung unter Raffael hatte zwar durch die Gebrüder Müller, Ittenbach u. a. eine vorsichtige Modernisierung erfahren. Aber bei den allmählich stärker hervortretenden konservativen Tendenzen innerhalb der katholischen Kunst war auf absehbare Zeit eine weitere Umgestaltung ausgeschlossen. Eine solche konnte nur von evangelischer Seite kommen, wenn es gelang, die künstlerische und religiöse Indifferenz dieser Kreise zu überwinden durch ein starkes reformatorisches Talent. Da erschien 1860 in Wilhelm Sohns Atelier ein junger Deutsch-Russe, Eduard von Gebhardt, der schon in Petersburg (1856), dann in Belgien und Karlsruhe studiert hatte. Als Sohn eines protestantischen Geistlichen brachte er aus dem Elternhause eine tiefe religiöse Überzeugung, einen unbeirrbaren, durch nichts angekränkelten Glauben mit, dazu als Erbe der baltischen Heimat ein starkes Gefühl für das Einfache, Wahre, eine seltene Aufrichtigkeit der Empfindung. Als Protestant fühlte er sich weit weniger an die kunsthistorische Überlieferung gebunden, konnte er sein starkes Naturgefühl frei entfalten und ohne Rücksicht auf italienische Vorbilder ganz deutsch gestalten. Weil Christus ihm nicht nur ein Symbol, nicht nur ein Dogma, sondern Gegenstand eines starken persönlichen Glaubens war, wollte er ihn auch in möglichster Realität als wahrhaft Menschgewordenen schildern. Nur suchte er diese Realität nicht im Äußerlichen, nicht, wie die modernen Franzosen, im orientalischen Kostüm. Ebensowenig mochte er seinen Christus, der ihm doch als Gottessohn überirdisch erhaben vorschwebte, im Stile Fritz von

Uhdes oder gar Bérauds zwischen Männer in Holzschuhen und Arbeitskittel oder gar in Frack und Zylinder stellen. Er sucht nach einer echt germanischen, bei aller Realität doch nicht prosaischen Einkleidung. Dabei fühlt er sich den altniederländischen, den deutschen und holländischen Malern geistesverwandt, die mehr den seelischen Adel als die körperliche Schönheit Christi betonten. Ihnen schließt er sich unter dem Einfluß von Sohn und besonders von Hendrik Leys im Kostüm und in der Malweise an. Aber er imitiert sie nicht, wie er überhaupt keine fertigen Typen, kein Schema akzeptiert. Dazu nimmt es Gebhardt zu ernst mit seinem Glauben und mit seiner Kunst, dazu ist er zu sehr Eiferer, ja fast Zelot in diesen Dingen, so herzensgut, so nachgiebig und liebenswürdig er übrigens als Mensch sein kann. Er will nicht nur „schöne Bilder" malen, — nicht schöne Farben oder Formen zeigen, er will



Abb. 194. E. v. Gebhardt: Das Abendmahl. Berlin, Nationalgalerie.
Nach einer Aufnahme der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

durch seine Kunst dem Glauben an seinen Heiland dienen. Und er erreicht das, weil er ein vortrefflicher Zeichner, ein ausgezeichneter Beobachter der äußeren Erscheinung wie des seelischen Ausdruckes ist, weil sein malerisches Können durchaus nicht zurückbleibt hinter seinem religiösen Wollen. Gebhardts Streben ist nicht, wie das der alten Düsseldorfer Heiligenmaler, von vornherein auf Fresken und Altarbilder gerichtet. Er malt Staffeleibilder, mehr für das christliche Haus als für den Altar gedacht, mehr erzählend als Anbetung fordernd. Er malt den „Einzug Christi in Jerusalem" (1863), die „Auferweckung von Jairi Töchterlein" (1864), dann für den Dom zu Reval eine Kreuzigung (1866). Den ersten großen Erfolg hatte er mit seinem „Abendmahl" (1870, Berlin, Nationalgalerie; Abb. 194). Waren seine ersten Werke noch etwas gekünstelt im Aufbau gewesen, etwas zu bunt durch die Nachahmung alter Flandrer, so hatte er nun eine feierliche Ruhe und ungesuchte Größe der Komposition erreicht, eine an Rembrandt erinnernde Natürlichkeit der Gestaltung und Fein-

heit des Helldunkels. Gebhardts gemütvoll erzählender Ton machte sich vorteilhaft auch in seinen Genrebildern geltend. Nicht Kostümbilder malt er, sondern Menschen im Renaissancekostüm, wie die „Pendelschwingungen“ (1874), die „Disputation“ (1875), den „Reformator“ (1877, Abb. 195). Da schien wirklich einer jener alten deutschen Meister wieder auferstanden, mit ihrer rastlosen Freude an der Arbeit, am fleißigen Kläublen, wie es Dürer nennt, mit ihrem feierlichen Ernst, ihrer etwas unbeholfenen Geradheit und ihrem reinen Kinderglauben.

So war Gebhardt auch der berufene Mann, als es galt, in dem evangelischen Predigerseminar im ehemaligen Zisterzienser-Kloster Loccum zu Hannover einige Bilder zur Erbauung der jungen Kandidaten zu malen. Ihnen stellte er in Szenen aus dem Leben Christi das vor Augen, was in ihrem Berufe vorbildlich sein konnte: den Heiland als Prediger in der „Bergpredigt“, als einen eifrigen Hüter der Kirche in der „Austreibung der Händler aus dem Tempel“. Er läßt Christus an den freudigen Ereignissen des Gemeindelebens bei der „Hochzeit zu Kana“ (Abb. 196) teilnehmen, zeigt ihn als Helfer der Schwachen in der „Heilung des Gichtbrüchigen“, als den milden Tröster der Gefallenen in dem Bilde der „Ehebrecherin vor Christus“. Dazu kommt als Vorbereitung die Darstellung Johannis des Täufers, der seine Jünger zu Christus hinführt und an der Fensterwand endlich die „Kreuzigung“, nach protestantischer Anschauung die Wurzel evangelischen Glaubens. Die Themata waren sinnvoll gewählt.



Abb. 195. E. v. Gebhardt: Der Reformator.
Nach einer Gravüre von F. Hanfstaengl.

Aber vor allem waren sie anziehend gemalt und ganz in Gebhardts Art nicht als steife Andachtsbilder, sondern als warmherzige Schilderungen aus dem Leben des Heilandes behandelt. Ehe der Meister 1884—1891 dies Werk durchführte, war er nach Italien gepilgert. Um so mehr darf man sich freuen über die Widerstandskraft, die er der romanischen Kunst gegenüber bewies, über die Fähigkeit, das Zufällige, aber Charakteristische in der Szene wie in der Einzelgestalt beizubehalten, selbst auf die Gefahr hin, „genrehaft“ genannt zu werden. Denn ohne die Monumentalität zu gefährden, hat er vor allem die Realität des Vorganges bewahrt. Es ist nichts Hochtrabendes, nichts Gespreiztes darin, wie es Gustav Richter in seiner „Auferweckung der Tochter Jairi“ hatte, vielmehr der schlichte gemütvolle Geist des deutschen Pfarrhauses. Wie hübsch ist

das Motiv „Christus bewillkommnet Braut und Bräutigam im Hochzeitshause zu Kana" so ausgebildet, daß die Braut züchtig, aber ohne Ziererei, der Bräutigam mit weihevollem Ernste Christi Gruß als den eines vertrauten Hausfreundes entgegennimmt (Abb. 196). Wie eifrig redet der Heiland in der Bergpredigt zu dem versammelten Bauernvolk, wie heftig strebt er, die Herzen zu gewinnen. Das Beste aber an den Loccumer Bildern sind doch die Studien dazu (Abb. 197, 198). Gebhardt hatte seit Jahren in der estnischen Heimat die ernsten, charakterfesten Männer dieser Landschaft skizziert. Dabei hatte er eine wundervolle Fähigkeit, etwas von seiner eigenen treuen, ehrlichen Art, von seiner rastlosen geistigen Beweglichkeit und von



Abb. 196. E. v. Gebhardt: Hochzeit zu Kana. Wandgemälde im Kloster Loccum.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

seiner religiösen Begeisterung auch auf die Modelle zu übertragen. Zeichnerisch wie malerisch sind diese Studien Kunstwerke ersten Ranges, eines Menzel würdig in der Energie und Genauigkeit der Beobachtung, dabei geistvoll im Ausdruck und vor allem von einer Ruhe im malerischen Ton, der ihnen etwas Monumentales verleiht. Eine Reihe dieser Blätter hat der treffliche Düsseldorfer Maler Öder, dessen Auge doch höchst verwöhnt ist, neben die delikatesten Japansachen gestellt, und sie halten da stand. Vieles von der Qualität jener Studien ging auch auf die Fresken über. Dennoch gelten diese jetzt manchem als unmodern, weil sie etwas hart und luftlos gemalt sind. Und doch sind sie modern in dem Sinne, daß sie nach Form und Inhalt ganz individuell, von einem zähen Streben nach persönlichem Ausdruck erfüllt sind, modern auch in dem Sinne, daß sie nicht um äußeren



Abb. 197. v. Gebhardt: Studie zur Braut in der „Hochzeit zu Kana'
Nach Rosenberg, E. v. Gebhardt.

Effektes willen, sondern ganz ausgesprochen zur Befriedigung des eigenen künstlerischen Bedürfnisses vom Maler geschaffen wurden, daß jede Virtuosität der Mache ihnen ebenso fremd ist, wie alles unsachliche und die Bildwirkung störende Reflektieren. Überdies haben sie den Vorzug, daß sie trotz liebevollen Studiums der alten Meister absolut nicht wie Imitation wirken. Wohl aber sind sie in ihrer Behandlung ganz deutsch, ja, ich möchte sagen, evangelisch norddeutsch empfunden, somit ein Gegengewicht gegen eine gewisse moderne Dekadencekunst à la Rops und Khnopff.

In den Loccum=Bildern und dann noch einmal in den Fresken der Friedenskirche zu Düsseldorf hatte Gebhardt die heikle Kostümfrage glücklich gelöst und die altmeisterlichen Anregungen geschickt verarbeitet. Aber das gelingt ihm nicht immer. In seinem Bilde von 1893 würde jeder Unbefangene das Verhör eines Judenknaben vor einigen Lübecker Ratsherren vermuten, während Gebhardt den zwölfjährigen Jesus im Tempel zu schildern gedenkt. Bei der Darstellung Christi vor dem Volke (1889) ist die Entlehnung nicht nur der Komposition, der Licht- und Schattenverteilung, sondern sogar einzelner Typen und Trachten aus der bekannten Rembrandt-Radierung zu greifbar. Trotz alledem bleibt Gebhardt in der Mehrzahl seiner Werke einer der anziehendsten und charaktervollsten deutschen Künstler. Er hatte der kirchlichen Malerei neue Bahnen gewiesen. In Düsseldorf malten seine Schüler, Bruno Ehrich (geb. 1861) und Wilhelm Döringer (geb. 1862) im engsten Anschluß an ihren Meister, aber doch mit stärkerer Berücksichtigung der mittelalterlichen Stilformen im Dom zu Münster (1885), in der hl. Kreuzkirche (1890), während die Tafelmalerei in Gebhardts Sinne durch Louis Feldmann (geb. 1856), durch Heinrich Nüttgens (geb. 1866) und durch Pfannschmidt d. j. fortgeführt wird.



Abb. 198. v. Gebhardt: Studie. Mutter und Kind.

Was Gebhardt für die religiöse Malerei, das suchte Peter Janssen für die Geschichtsmalerei zu leisten, indem er einen monumentalen Realismus anstrebt. Wenn er das nicht überall mit Erfolg durchführen konnte, so liegt es mehr an einer gewissen Unvereinbarkeit dieser Begriffe. Die Historienmalerei an sich wird ja trotz aller Opposition in ab-

sehbarer Zeit nicht aus der modernen Kunst verschwinden, wenigstens nicht eher, als bis in der historischen Bildung unserer Jugend ein völliger Systemwechsel erfolgt ist, bis man auf historische Erinnerungstage in Schulen und Vereinen endgültig verzichtet. Und auch dann werden Staatsbehörden wie städtische Gemeinden immer noch den Wunsch hegen, sichtbare Erinnerungen an ihre große Vergangenheit in den Sälen und den Treppenhäusern öffentlicher Bauten anzubringen. Weder Szenen aus dem bürgerlichen Alltagsleben, noch allegorische dekorative Flächenfüllungen, so berechtigt und erwünscht sie zur Abwechslung, ja zum Ersatz der Historienbilder sind, werden ihnen genügen. Statt gegen die Historienmalerei sollte man lieber gegen die unmalerische, allzu kleinlich realistische Behandlung derselben ankämpfen, vor allem aber



Abb. 199. Peter Janssen: Aufstand des Erfurter Pöbels im Jahre 1509. Erfurt. Rathaus.

gegen jene falsche Beurteilung, die den künstlerischen Wert des Bildes nach der geschichtlichen Bedeutung des Vorganges oder der Person bemißt, was schließlich dahin führt, daß bei Konkurrenzen nicht der bessere Maler, sondern derjenige siegt, der vor dem Lokalpatriotismus am besten schweifwedelt. Peter Janssen (geb. 1844), das muß gegenüber allen Angriffen immer wieder betont werden, hat zum mindesten das eine große Verdienst, daß er die in stilistischer Beschränktheit verkümmernde Düsseldorfer Historienmalerei wieder mit frischem Leben erfüllte, wozu ihn sein außerordentliches malerisches und zeichnerisches Können mehr als irgend einen der Schulgenossen befähigte. Aus einer Düsseldorfer Künstlerfamilie stammend, tritt er bereits mit 15 Jahren in die dortige Akademie ein, um bei Karl Sohn und Bendemann Studien zu machen. Seine eigentlichen Lehrer sind aber Cornelius und Rethel, denen er trotz allem Realismus doch in der Energie der

Darstellung, in der Größe der Auffassung nachstrebt. Dabei hat sich Janssen allen Fortschritten der Technik stets anzupassen gewußt, wie er denn, obwohl ein treuer Hüter der alten Düsseldorfer Tradition, doch ein viel zu einsichtiger Maler ist, um künstlerische Fortschritte prinzipiell abzulehnen. Seine kraftvolle, gesunde, männliche Art, der echt rheinische Lebensfreudigkeit beigemischt ist, brach sich schon bei seinen ersten Entwürfen für das Krefelder Rathaus Bahn (Geschichte Hermanns des Cheruskers, 1871—1873). Auf der Höhe seines Könnens steht er in jenen Fresken des Rathauses zu Erfurt (1877—1881), in



Abb. 200. Peter Janssen: Konrad von Marburg und die hl. Elisabeth. Wandgemälde. Marburg. Aula.

denen ihm besonders einige tumultuose Volksszenen, wie die Verurteilung der Raubritter, oder die Ratssitzung im tollen Jahre 1509, vortrefflich gelangen (Abb. 199). Hier kann man, auch ohne die geringste historische Kenntnis, allein an der starken Bewegung der Volksscharen, an den derben, ihrer Faust frohen Gestalten der Aufständischen seine Freude haben. Und andererseits bedarf es doch wenigstens für den Ortseingesessenen keiner tiefgründigen historischen Studien, um die Predigt des heiligen Bonifazius oder die Buße Heinrichs des Löwen vor Barbarossa im Erfurter Dome zu erkennen und in ihrer markigen Auffassung zu würdigen. So wie hier diese Szenen anschaulich und frisch gemalt sind, dürften sie doch wohl im Rathaus einer alten deutschen Stadt die gleiche Existenzberechtigung haben, wie die von dem Realismus geforderten Themata, etwa ein Schuster in seiner Werkstätte oder ein Schnitter auf dem Felde. Vollends dürfte dagegen nichts einzuwenden sein, wenn Janssen als Schmuck

der Aula der Marburger Universität Ereignisse aus der hessischen Geschichte wählte (Abb. 200), besonders wenn darunter so frische, lichtvolle Schöpfungen sind, wie jene Darstellung der Landgräfin, die mit ihrem jungen Sohne vor dem getreuen Hessenvolke erscheint, oder so machtvolle Szenen, wie die Entsendung der deutschen Ordensritter. Wie auch das Urteil späterer Generationen über unsere Historienmalerei ausfallen mag, Janssen wird stets als einer ihrer besten Vertreter anerkannt werden, wie ihm auch sein Wirken als Reorganisator der Düsseldorfer Akademie unvergessen bleiben wird.

Unter den Düsseldorfer Historienmalern wäre noch Albert Baur zu nennen (geb. 1835), ein Schüler von Karl Sohn und Schwind, der, etwas zarter und gefälliger als Peter Janssen, mehr lyrische Stimmungen bevorzugt, z. B. in der „Bestattung christlicher Märtyrer" (1870), in der „Märtyrerin in den Katakomben" u. a. Auch in seinen Wandgemälden, z. B. in der



Abb. 201. Chr. Ludw. Bokelmann: Die Auswanderer.

Krefelder Webschule und im Rathaus zu Aachen, wirkt er weniger monumental, aber anziehend durch liebevolle Ausgestaltung des Details. Es hatte sich allmählich eine besondere Düsseldorfer Manier herausgebildet, wonach die Wände öffentlicher Gebäude mit modernen Geschichtsbildern von etwas harter und bunter Färbung geschmückt wurden, unter gelegentlicher Beigabe realistisch gezeichneter Idealfiguren. So arbeiten Ernst Roeber (geb. 1849) und Fritz Roeber (geb. 1851), so W. Simmler (geb. 1840) in der Ruhmeshalle und im Rathaus zu Berlin, während Claus Meyer (geb. 1856) schon heller malt. Dagegen behält Louis Kolitz (geb. 1845) in seinen Kriegsepisoden ein tiefes, an die Niederländer gemahnendes Kolorit bei.

Die Hauptmasse der malerischen Produktion entfällt natürlich in Düsseldorf nach wie vor auf die Genremalerei, für die seitens der Großindustriellen in Rheinland und Westfalen immer

noch „Nachfrage" ist. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die große Schar strebsamer Männer namentlich aufzuführen, die als Nachahmer von Knaus und Vautier, als feine Kenner der Kostüme und Interieurs vergangener Jahrhunderte Genrebilder malen. Da behandelt ein jeder mit stillem Genügen sein kleines Gebiet aus der Kulturgeschichte oder aus dem Leben der Fischer, Bauern und Winzer. Auf Ausstellungen wirken sie, in Masse genossen, höchst unerfreulich durch ihre Familienverwandtschaft, einzeln dargereicht sind sie liebenswürdige Gesellschafter, die man im Hause gern sieht. Der bedeutendste „Maler" dieser Richtung war Wilhelm Sohn (1829—1899), der das Milieu des 17. Jahrhunderts so gründlich studiert hatte, daß seine Bilder wahre Meisterwerke historischer Wiederbelebung und zugleich von wunderbarer Tiefe und Schönheit des Kolorits waren. Leider hat Sohn außer der „Konsultation beim Rechtsanwalt" (1866) und der berühmten „Abendmahlsfeier", die nach dreißigjähriger Arbeit unvollendet blieb, nur wenig Bilder hinterlassen. Aber die halbe Düsseldorfer Schule hat damals von ihm profitiert, denn seine Fähigkeit und Geneigtheit, andere anzuregen und zu belehren, war schrankenlos. Auch sein Vetter, der Genremaler Carl Sohn (geb. 1845), der Gatte der Tochter Rethels, verdankt ihm viel.

Es fehlt nicht an Künstlern, die diese freundliche rheinische Kunst etwas derber gestalten, sie dramatisch vertiefen und malerisch wie inhaltlich der modernen Art annähern wollen. So Chr. L. Bokelmann (1844—1894), der erschütternde Szenen aus dem sozialen Leben behandelt, das Leihhaus (1875), die Volksbank (1878), die Testamentseröffnung (1879), die Auswanderer (1882, Abb. 201), die Spielbank in Monte Carlo (1884), um schließlich zu weniger anekdotischen, mehr malerisch wirksamen Motiven aus dem friesischen Bauernleben überzugehen, die er im Sinne der Freilichtmalerei, jedoch ausgesprochen farbig behandelt. Ihm künstlerisch verwandt ist Ferdinand Brütt (geb. 1849), anfangs Gussow-Schüler, dann in Düsseldorf unter Wilhelm Sohns und Munkacsys Einfluß. Er liebt packende Momente aus dem bürgerlichen Leben, die er mit großer Anschaulichkeit wiedergibt. Dagegen zeichnen sich durch heitere Stimmung und gefällige einschmeichelnde Farbe die Arbeiten von Karl Gehrts (1853—1898) aus, der mit seinem Bruder, dem „Germanenmaler" Johannes (geb. 1854) im Gefolge A. Baurs von Weimar nach Düsseldorf übersiedelte. Karl Gehrts hat hübsche Dekorationen in Villen und Wohnhäusern geschaffen, noch zuletzt die Ausschmückung des Treppenhauses in der Düsseldorfer Kunsthalle (1882—1895). Sein gemütlicher Humor (vergl. seine köstliche Selbstbiographie, Kunst für Alle, III. S. 99ff.) trat am anziehendsten hervor in kleinen Aquarellen, Zeichnungen und Illustrationen, die deutsche Märchengestalten, besonders das Treiben der Gnomen und Zwerge schalkhaft behandelten (Abb. 202). Die Düsseldorfer wurden eben die Erinnerung an die gute, alte Zeit der Romantik nicht los und mußten sich dafür von den ringsum herrschenden Realisten als rückständig verspotten lassen, bis auch sie sich durchgerungen hatten.


Abb. 202. Carl Gehrts: Gnom.

Düsseldorf und Berlin haben trotz aller Anstrengungen, trotz aller Unterstützung durch Staat und Private doch immer wieder Münchens Stellung als Vorort deutscher Malerei anerkennen müssen, obwohl von Berlin aus alle Jahre einmal das Ende dieser Hegemonie angekündigt wird. Worauf sich jene Bedeutung Münchens als Malerstadt gründet, ist schwer zu sagen. Der Kunstsinn der autochthonen Bevölkerung scheint zunächst nicht größer als am Rhein oder der Spree. Aber die farbenreiche Ausstattung der Kirchen, die Vorliebe für Bemalung der Häuser, die Neigung der Oberbayern zur Bildschnitzerei und zu anderer häuslicher Kunstbetätigung weisen doch auf reicheres Gefühlsleben hin, auf ein Formempfinden, das weniger von der Reflexion angekränkelt ist, als in Norddeutschland. Oder sind es mehr die geographischen und sozialen Verhältnisse Münchens, die den Künsten so bekömmlich sind? Die Tatsache, daß von den Bergen her immer wieder ein frischer, scharfer Wind in das Großstadtleben hineinbläst, daß mehr Urwüchsigkeit trotz aller Wintersaisonkultur sich erhält, daß man nicht so leicht den klangvollen Volkston, den Dialekt vergißt? Wirkt vielleicht die Leichtigkeit, mit der Frack und Zylinder gegen Lodenrock und Bergschuhe, die Überkultur der Großstadt gegen urwüchsige Hochgebirgsnatur vertauscht werden kann, so gesundheitsfördernd auf die Malnerven? Welches auch die Gründe sein mögen, Tatsache ist es, daß München eine starke Anziehungskraft für Maler besitzt. Dadurch steigert sich der gegenseitige Wetteifer um so mehr, je weniger sich Gelegenheit zum Absatz von Salonware bietet. Weniger Ansprüche an das Leben, an das Gelderdienen, mehr Ansprüche an die künstlerische Qualität, um unter den Tausend Malern Ruf und Ansehen zu erringen, das sind wohl die eigentlichen Ursachen des Hochstandes der Münchener Kunst immer gewesen und werden es noch auf lange Zeit bleiben.

Besonders stark machte sich das im Beginn der siebziger Jahre geltend. Damals schwand die Vorliebe für historische Kunst, das gegenwärtige Leben bot sich plötzlich in seinem noch unerschöpften Reichtume dar. Aber dies moderne Leben und diese modernen Menschen malte man noch in jenem Galerieton, der ebenso wie die deutsche Renaissancearchitektur als zeitgemäß und national empfunden wurde. Immerhin lernte man, die von Piloty und Genossen im Anschluß an die alten Meister errungene malerische Technik mit gesteigerter Virtuosität zu handhaben.

Auch das größte Talent der Piloty-Schule, **Franz Lenbach** (1836—1904) vertritt mit vollem Bewußtsein diesen Standpunkt. Er wird nicht müde, sich selbst als einen Schüler der Alten zu rühmen und die jungen Leute vor moderner Malerei zu warnen. Dabei war doch Lenbach gerade im Sinne der heutigen individualistischen Weltanschauung einer der modernsten Menschen, der seine Erfolge gewiß nicht seiner altertümelnden Malweise, sondern seiner überragenden Persönlichkeit verdankte. Auch war seine Technik, obwohl er sie in den Gemäldegalerien gebildet hatte, oft mehr ein geistreiches Spiel mit Galerie-Reminiszenzen, als ein getreues Nachahmen eines bestimmten alten Meisters.

Ursprünglich war Lenbach von ganz anderen Prinzipien ausgegangen, wie es ihm auch nicht an der Wiege gesungen wurde, daß man ihn einst, wie Tizian, als Maler der Fürsten und Fürsten der Maler begrüßen würde. Als Sohn eines ehrsamen Maurermeisters 1836 in Schrobenhausen geboren, strebte er der gleichen Würde zu. Seit 1852 hatte er in Augsburg das Polytechnikum besucht, daneben praktisch auf der Baustelle und im Bureau gearbeitet, und war dann 1855 nach München gegangen. Hier sattelte er

um. Aber entscheidend für seine Zukunft war nicht sein kurzer Aufenthalt im Atelier des Bildschnitzers Sickinger und in den Zeichensälen der Münchener Akademie, sowie im Atelier des Modeporträtmalers Gräfle. Viel wichtiger war seine Freundschaft mit dem Tiermaler Hofner, mit dem er gemeinsam, frei von allem akademischen Zwang, schon seit 1852 Sommer für Sommer in Schrobenhausen malte. Tiere und Menschen, Porträts und Landschaften, alles, was malbar war, wurde ohne Rücksicht auf seinen Wert für die Weltgeschichte im Skizzenbuch und auf der Leinwand festgehalten. Doch scheute Lenbach gelegentlich auch nicht den zehnstündigen Fußmarsch nach München, wenn ihn die Sehnsucht nach dem Anblick der



Abb. 203. F. Lenbach: Der Hirtenknabe. Schack-Galerie. München.

Pinakothek plötzlich überfiel, um das Erreichte mit dem Können der alten Meister zu vergleichen. Hier und da verkaufte er eines seiner kleinen Genrebilder aus dem Bauernleben und erregte schließlich die Aufmerksamkeit des scharfblickenden Piloty. Dieser nahm ihn 1857 in sein Atelier auf und zog 1858 mit ihm nach Rom. Auch hier setzte Lenbach das Naturstudium fort und malt trotz Piloty nicht antike Geschichte, sondern den „Durchzug einer Campagnolen-Familie durch den Titusbogen", wozu er, wie immer, die Studien im vollen Sonnenlichte machte. Eine Vorstellung von seiner damaligen Auffassung gibt uns die famose Figur des in Sommerglut im Grase faulenzenden „Hirtenknaben" in der Galerie Schack (1860). — Allmers' von Brahms so stimmungsvoll vertonte Verse:

„Ich ruhe still im hohen grünen Gras
„Und sende lange meinen Blick nach oben,
„Von Grillen rings umschwirrt, ohn' Unterlaß,
„Von Himmelsbläue wundersam umwoben."

spiegeln die Empfindung des Bildes vortrefflich wieder (Abb. 203). Aber Lenbach kam es offenbar nicht so sehr auf Stimmung an als auf Realismus. Die Energie, mit der der tiefblaue Himmel hingestrichen war, das Verzichten auf allen Inhalt, die Absichtlichkeit, mit der das zerlumpte Gewand, die schmutzigen sonnenverbrannten Füße gemalt sind, lassen ihn als den geborenen Führer des zukünftigen deutschen Realität erscheinen. In diesem Sinne erfolgt wohl auch auf Pilotys Empfehlung hin 1860 seine Berufung an die weimarische Kunstschule, zugleich mit Böcklin und Reinhold Begas. Aber bald erkannten alle drei, daß die Verhältnisse einer kleinen deutschen Residenz für ihre Eigenart zu enge waren. Lenbach zuerst zieht sich zurück nach München, wo ein Zufall ihn von dem bisher verfolgten Wege abdrängen sollte.



Abb. 204. F. Lenbach: Graf Moltke (1888).
Nach Rosenberg, Lenbach.

Graf Schack war damals im Begriff, seine Galerie durch Nachbildungen von Werken alter Meister zu ergänzen. In der Pinakothek sah er den jungen Lenbach einen Rubens kopieren. Daraufhin entsandte er ihn für drei Jahre (1863—1866) nach Italien, dann 1867 nach Spanien. So wird die Schack-Galerie mit jenen mustergültigen Wiederholungen der Hauptwerke des Tizian und anderer Meister gefüllt, die durch die Eigenart der Auffassung stets wertvoll bleiben. Denn Lenbach malt nicht mühsam nach, was er auf dem Original sieht, sondern läßt die mächtige Zeichnung, die große Pinselführung seiner Vorbilder mit voller Kraft wiedererstehen. Dazu alle Reize der Farbe, die Zufälligkeiten der Patina, jener im Laufe der Jahrhunderte aus eingetrocknetem Firniß und aufgelagertem Staub gebildeten Kruste, aus deren Helldunkel die warmen Lichter um so glutvoller aufleuchten. Damit ist Lenbachs künstlerisches Schicksal entschieden. Zu tief hat er sich hineingearbeitet in die Auffassung der von ihm hoch verehrten Alten, als daß er den Rückweg zu dem sonnigen Realismus seiner Jugend wieder hätte finden können. Freiwillig verzichtet er auf die Mitarbeit an den großen malerischen Problemen der Zeit, um dafür die Altmeister-Nachahmung zur höchsten Vollendung zu bringen. Aber Lenbach hatte doch noch etwas anderes in den italienischen

Galerien gelernt, nämlich die große Auffassung der alten Meister, ihre eminente Gabe, zu charakterisieren. Darum beschränkt er sich fortan fast ganz auf die Porträtmalerei. Und wie packt er diese Aufgabe an! Aus dunklen Tonmassen läßt er mächtige, kühn hingestrichene, scharf gezeichnete Köpfe hervortreten. „Er malt mit Schmutz und schattiert mit Tinte“, sagten die Freunde der guten alten Porzellanmanier. Rücksichtslos ordnet er die Ähnlichkeit, die genaue Ausführung der künstlerischen Wirkung unter. Alles Beiwerk, alles, was nicht zur Verschärfung der Charakteristik dient, wird abgeschwächt, nur skizziert, so z. B. die Hände, das ganze Kostüm. Dadurch kommt Einfachheit, kommt Stil in seine Werke. Dafür tritt um so stärker die Schädelbildung, treten überhaupt die typischen Flächen und Linien des Kopfes hervor (Abb. 204), der Mund, das Kinn und besonders die Augen, die Lenbach oft in der Größe übertreibt, durch Glanzlichter und detaillierte Zeichnung dem Beschauer aufdrängt. Mit Absicht, denn sie sind der eigentlich lebende Teil des Porträts, in ihnen spiegelt sich die Seele des Menschen. Zuweilen paßt ihm die äußere Erscheinung nicht zu der Vorstellung, die er sich von dem Betreffenden gemacht hat. Dann steckt er ihn ohne Umstände in irgend ein malerisches altes Kostüm. Die vornehme Erscheinung eines Edelmannes betont er durch die steife spanische Tracht. Schweningers Orientalenkopf mit dem gelben Teint, den scharfen schwarzen Augen, dem wilden Haar und Bart hebt er vom leuchtenden Rot eines Kardinalgewandes ab, nur weil blutrot zur Physiognomie paßt, nicht etwa, weil er den großen Medizinmann für den Vertreter der Kardinaltugenden hält. Stets löst er in uns durch seine Bildnisse eine bestimmte malerische Stimmung aus. Aber Lenbach ist nicht nur Maler, er ist auch Psycholog. Er strebt danach, seine subjektive Auffassung von der Persönlichkeit, vom Charakter, von der geistigen Potenz des Dargestellten zu geben. Auch er sieht die Natur à travers d'un tempérament. Er will nicht einen Naturabguß liefern, sondern ein Seelengemälde, eine poetische Umschreibung, eine Phantasie über das gegebene



Abb. 205. F. Lenbach: Porträtskizzen von Semper und Schwind.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Porträtthema. Darin sind die Mängel und die Vorzüge von Lenbachs Kunst begründet. Gelingt es ihm nicht, sein Objekt tief zu erfassen, es in seiner Phantasie völlig auszugestalten, so erscheint auf der Leinewand oder Malpappe ein Nichts, etwas lächerlich Unähnliches und Uninteressantes. Je mehr der Porträtierte ihn geistig fesselt, um so überraschender wird die psychologische Offenbarung. Lenbachs Arbeitsmethode war demgemäß von der üblichen abweichend. Er analysiert zunächst durch andauernde Beobachtung das Objekt, um es dann, nach längerer innerlicher Synthese, plötzlich auf der Leinewand aufzubauen. Er braucht zu diesem malerischen Aufbauen eigentlich gar nicht mehr das Modell, das ja doch nur selten grade den seelischen Ausdruck aufweist, den er für den bezeichnendsten an ihm hält. Er reproduziert nur sein eigenes geistiges Innenbild. So porträtierte er z. B. vor Jahren die Gattin eines ausgezeichneten süddeutschen Sammlers, wobei letzterer sich häufig zur Sitzung als Zuschauer einfand. Eines Tages geht Lenbach heim und malt das Porträt dieses Herrn aus der Erinnerung, ohne Vorstudien, ohne Modell, so ähnlich, so charakteristisch, trotz der nur in wenigen Tönen angedeuteten Farbe so abgeschlossen in der Stimmung, daß der Betreffende auf Gedons Rat die Skizze dem Meister entriß, ehe derselbe die „Feinheiten" hineinbringen und damit vielleicht die Stimmung zerstören konnte. Auch sonst sind Lenbachs Skizzen oft weit besser als die Ausführung. Das Charakterbild, von der lebhaften Phantasie erzeugt, wurde meist mit wenigen Strichen schon so völlig erfaßt, daß die Phantasie das Fehlende leicht ergänzen konnte. Wenn er aber unter Zuhilfenahme zahlreicher Photographien und meist aus dem Gedächtnis tagelang am Bilde fortarbeitete, so wurden vielfach bei dem Streben nach Abrundung und Modellierung die charaktervollen Schärfen geglättet, das Ganze verweichlicht. Das Unvollendete mancher Arbeiten, dem Laien so unsympathisch, deutet an, wie er selbst oft die Arbeit verläßt, weil die schöpferische Energie erlahmte. Diese schöpferische Energie ist es aber, die Lenbach so weit hinaushebt über alle die mühseligen Bildnismaler.

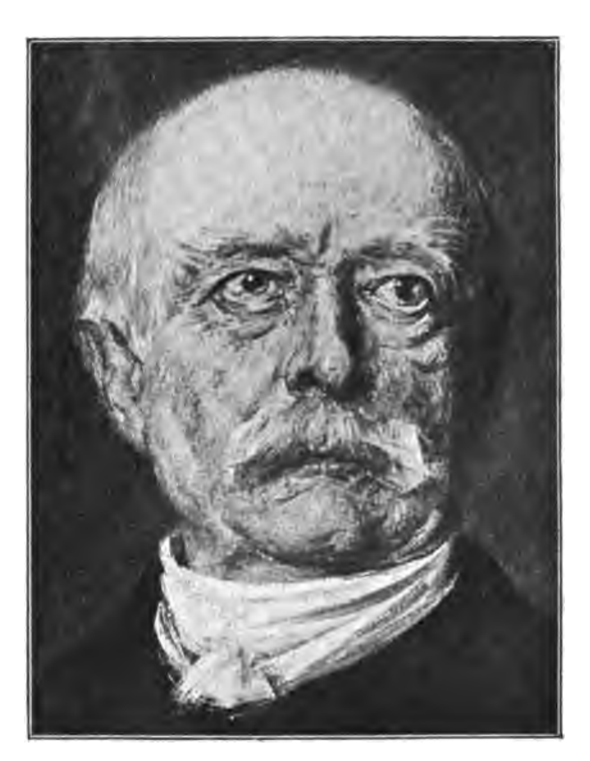


Abb. 206. F. Lenbach: Bismarck.

Wie oft muß er der äußeren Treue Zwang antun, um die künstlerische Wahrheit zu erzielen. Von allen Seiten erhob sich gegen seine Willkür Widerspruch, aber Lenbach ging unbeirrt seinen Weg und schließlich imponierte dieser unglaubliche Scharfblick für das Wesen großer Persönlichkeiten. Er setzte seine Kunst siegreich durch.

Ob sie dauernd bestehen wird? Oder ob sie, wie die gleich geniale und gleich willkürliche

Art des David d'Angers dereinst als Karikatur bekämpft wird? Jedenfalls war der Erfolg zunächst auf seiner Seite. Seit den siebziger Jahren war er beständig auf der Wanderschaft, um Fürsten und Staatsmänner, Diplomaten und Gelehrte zu porträtieren. Er wäre nie-



Abb. 207. F. Lenbach: Bismarck. Leipzig, Museum.

mals der Maler, ja der Freund so vieler großer Männer geworden, wenn nicht jene Großen in ihm den kongenialen Menschen erkannt hätten. So zählt er 1868—1871 in München Semper, Schwind und Richard Wagner zu seinen Freunden (Abb. 205). 1872 bis 1874 erscheint er in Wien, das eben auf der künstlerischen Höhe stand, und fand dort in Makart einen Gönner und Förderer. Über Wien geht er im Winter 1875/76 mit Makart und einigen anderen Künstlern

nach Ägypten, ohne in der hellen Sonne des Orients nur einen Augenblick seiner Dunkelmalerei untreu zu werden. Seit Beginn der achtziger Jahre nahm er seinen ständigen Wohnsitz in München, verlebte aber zwischendurch den Winter in Rom. Während dieses Wanderlebens fand er Gelegenheit, allen führenden Männern seiner Zeit nahe zu treten. Schon seit 1873 malte er wiederholt den Feldmarschall Moltke. Allerdings nicht so, wie die Wirklichkeit ihn zeigte, diesen schlichten Soldaten mit dem Gelehrtenkopf — sondern so, wie er in der Phantasie des Volkes nachlebt, cäsarenmäßig, wie aus Erz geformt das Haupt mit den vornehmen, überfeinen Linien, mit dem genialen Blick der stahlblauen Augen, mit dem festgeschlossenen Munde. Einmal trifft er den alten Herren ohne Perücke und bekommt es fertig, ihn zu einer Sitzung zu zwingen, um die großartig geformte Schädellinie und das pikant geschnittene Profil festzuhalten (Abb. 204). 1878 lernt er Bismarck kennen. Bald ist er der Hausfreund von Friedrichsruh, und malt als solcher gleichsam Bismarcks Biographie in Bildern. Wer einmal im Leben dieser mächtigen Persönlichkeit gegenüberstand, der wird bestätigen, daß kein anderer Zeitgenosse so stark den wunderbaren Eindruck wieder hervorzaubern konnte, wie Lenbach es in einigen Skizzen fertig brachte (Abb. 206). Nur er hat die ungeheure Wandelbarkeit in Bismarcks Gesichtsausdruck festzuhalten gewußt, nur er das Eigentümliche dieser Augen, die so freundlich, so teilnehmend dreinblicken konnten und doch in der Erregung unter den buschigen Brauen so weit und drohend sich öffneten. Nur Lenbach gibt wirklich den Eindruck der reckenhaften Gestalt, nur er das in mächtigen Zügen wie aus Stein gemeißelte Antlitz. Er malt Bismarck als Kanzler in Helm und Waffenrock, als Diplomat im zugeknöpften Gehrock (Abb. 207), im Schlapphut mit der Dogge zur Seite als Gutsherrn, oder behaglich im Lehnstuhl als Hausherrn und Familienvater, aber stets als den geistig Überragenden. Das war eine große kulturgeschichtliche und künstlerische Tat, die das deutsche Volk ihm danken muß. Dabei hat Lenbach trotz aller Verehrung sich niemals, auch vor den größten Herrschern nicht, zur höfischen Schmeichelei erniedrigt. Man betrachte nur jene Bildnisse unseres alten Kaisers aus seinen letzten Lebensjahren, aus jener Zeit, da der Hofbericht nicht genug von der elastischen Jugendfrische



Abb. 208. Lenbach: Kaiser Wilhelm I.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Seiner Majestät schwärmen konnte, während er in Wahrheit als Greis mühsam dahinschritt (Abb. 208). Ist nicht die Gestalt dieses fast schon mythisch gewordenen ersten Kaisers weit rührender und menschlich schöner so, wie Lenbach sie voll Ehrerbietung schildert: gebeugt unter der Last der Jahre, das Antlitz von den tausend Linien durchfurcht, die ein langes Leben voll Sorgen und schwerer Verantwortung aufprägten, und doch im Blicke die unauslöschliche Herzensgüte, die ihm eigen war. Und wie hat Lenbach Papst Leo XIII. fein erfaßt, einmal als den gütig milden, die Welt segnenden heiligen Vater, dann wieder als den zartsinnigen Dichter und geistvollen Forscher. Vor allem für die Wiedergabe der großen Künstler und Gelehrten war seine Kunst unvergleichlich geeignet. Wie hat er, oft nur als Silhouette oder mit zwei Tönen, die kompakte Gestalt des alten Virchow, die hagere zusammengesunkene Persönlichkeit Mommsens, die charakteristisch eckige, trotzige Figur des alten Döllinger, die schwungvolle Dichtererscheinung von Paul Heyse geschildert (Abb. 209). Oder den pessimistischen Humoristen Wilhelm Busch, der mit trübem Blicke, mit einem leisen satirischen Zucken der Mundwinkel uns anblickt, dann wieder Oberländer, den boshaft heiteren Meister der Tierkarikatur, den Allerweltsspötter!



Abb. 209. Lenbach: Paul Heyse.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

In den achtziger Jahren vollzieht sich in malerischer Hinsicht ein Wandel in Lenbachs Kunst. Das Rembrandtische Helldunkel, die Vorliebe für breite Farbenflecke inmitten einer braunen oder schwarzen Fläche wird seltener in seinen Bildern. Er wirkt mehr mit hellen Tönen, in einer an van Dyck und Reynolds erinnernden Skala. Lenbach wird überhaupt jetzt weicheren und zarteren Stimmungen zugänglich. Er greift zum Pastellstift, den Piglhein als wundervoll leichtes Darstellungsmittel in München wieder eingeführt und zur Modetechnik gemacht hatte. Pastell paßte ja vortrefflich zu Lenbachs skizzenhafter Arbeitsweise, besonders für Frauen- und Mädchenbilder, die er früher vermied, jetzt aber sucht. Scharfes Charakterisieren der Züge war hier ausgeschlossen. Aber exquisite Farbenklänge von weichem, rosigem Fleisch, glänzendem Haar und duftigen Stoffen ergaben sich von selbst. So frei, wie mit der Psyche seines Porträtopfers ging Lenbach nun auch mit seiner äußeren Hülle um. Sie war ihm oft nur Anlaß zu malerischen Akkordübungen (Abb. 210). Aus einem Mädchenkopf macht er eine Stimmung in Rosa oder eine Studie

à la Reynolds. Am freiesten und darum am erfolgreichsten ist er in der Schilderung seiner eigenen Töchterchen, deren unschuldig süße oder rundlich derbe Kindergesichter er im Wetteifer mit den großen englischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts verewigt (Abb. 211). So hatte er auf der Pariser Ausstellung 1900 unter anderem auch ein Doppelporträt, seine Marion, die an den Vater sich anschmiegt. Das Kind steckt in zartgrünem Kostüm mit weißem Kragen. Unter dem weißen Häubchen quillt blondes Lockenhaar und umrahmt ein liebliches Köpfchen mit großen strahlend blauen unschuldigen Kinderaugen. Und daneben er selbst, mit gelbem Teint, mit großen, hinter Brillengläsern wild funkelnden Augen, ein Gesicht zum Fürchten, aber als malerischer Kontrast zur kindlichen Zartheit famos wirkend. Nur ein Maler wie Lenbach bringt es fertig, sich selbst so ganz dem künstlerischen Zwecke unterzuordnen. So stand er inmitten aller modernen Strömungen als eine starke, in sich selbst beruhende, durch und durch künstlerische Persönlichkeit, achtunggebietend auch da, wo er mit starrköpfiger Energie und urwüchsiger Grobheit gewaltsam die Bestrebungen der Jungen aus persönlicher Abneigung niederzukämpfen suchte.



Abb. 210. Lenbach: Frau von Radowitz.
Nach einer Gravüre von Franz Hanfstaengl, München.

Bewundernswert blieb immer Lenbachs Vielseitigkeit. Er war nicht nur ein tüchtiger Porträtmaler, er war auch ein dekoratives Genie, das über sein Sondergebiet hinaus im Verein mit Gedon und Seidl der Münchner Kunst reiche Anregungen gegeben hat. Welch' erlesener Geschmack herrschte in seinem Münchner Heim, das ihm Gabriel Seidl in den achtziger Jahren errichtete, und das er mit Kunstwerken aller Epochen von der Antike und Japan bis zum Barock und Rokoko fast überfüllt hatte, so daß es äußerlich wie ein italienisches Landhaus, im Innern fast wie ein Antiquitätenladen wirkte. Da war alles zusammengetragen, was Farbe ausstrahlt und doch durch die Patina der Jahrhunderte oder durch modernen Staub fein gedämpft und harmonisch wirkt. Kein dekorativer Reiz der Vergangenheit blieb unbenutzt. Neben mattglänzenden Mosaiken glitzern venezianische Leuchter, neben satten orientalischen Teppichen sehen wir verblichenen flandrischen Brokat, kühle Marmortorsi und warme dunkel gebeizte Eichenholzmöbel, getönte florentiner Büsten und goldglänzende Barockrahmen. Dazwischen ist verstreut, was die Natur an Farbe bietet, Muscheln und Steine, ausgestopfte Vögel und aufgespannte Schmetterlinge. Manches nur getönter Gips, Imitation, aber immer famos in der Wirkung. So ging von Lenbach die

Anregung aus, Kunstausstellungen und Museen durch malerischen Aufbau der Objekte, durch die Mischung aller Kunstgattungen künstlerisch wirkungsvoll zu gestalten, die sonst magazinartig mit Bildern oder Skulpturen vollgestopften Räume durch geschmackvolle Anordnung zu beleben. Kurz, die Münchner Kunst der siebziger und achtziger Jahre stand im wesentlichen unter dem Zeichen dieses trotzigen Fahnenjunkers der Altmeisterkunst, dieses Porträtmalers der Historie, der auch von seinen Feinden geachtet, von seinen Freunden als eine kraftstrotzende humorvolle Persönlichkeit geliebt und geehrt wurde.



Abb. 211. F. v. Lenbach: Der Künstler mit seiner Tochter. Budapest, Museum.

Von den Vielen, die in Lenbachs Art schaffen, sei nur Fritz August Kaulbach genannt (geb. 1850), der Sohn des Porträtmalers Friedrich Kaulbach. Er ist ein Bildnismaler von auserlesenem Geschmack, der in seinen altmeisterlichen Harmonien nicht selten Meister Lenbach übertrifft. Und doch steht er hinter dieser imposanten Persönlichkeit zurück, so weit wie der Forscher hinter dem Erzähler, wie der Rezitator hinter dem Dichter. Denn Kaulbach schildert nicht große Charaktere, sondern liebenswürdige Gesellschaftsmenschen, deren zierliche Erscheinungen und graziöse Toiletten zur Freude aller malerischen Feinschmecker entzückend fein zusammengestimmt sind (Abb. 212).

Als Ebenbürtiger wird dagegen mit Lenbach oft ein anderer Piloty-Schüler in Parallele gestellt, der Böhme Gabriel Max (geb. 1840). Ob mit Recht? Jedenfalls mangelt diesem

Maler des Leidens jener Zug gesunder Urkraft, der uns an Lenbach so erfreute. Gabriel Max ist eine grüblerische, reflektierende Natur, voller seltsamer Einfälle. In seinen Bildern gibt es mystische Spekulationen, lyrische Effekte, die mit der Malerei nichts zu tun haben, aber gerade darum Aufsehen erregten. Er ist eine übernervöse, mit Vorliebe in schmerzlichen Stimmungen wühlende Seele, ein Pessimist, dem das Leben nur Dulden, Leiden und Entsagen bedeutet. Hätte er zweihundert Jahre früher gelebt, so wäre er vermutlich ein Heiligenmaler geworden, der von religiöser Ekstase, von blutigen Martyrien, von der Stigmatisation des heiligen Franziskus oder von der grausamen Verstümmelung heiliger Frauen in seinen Bildern geschwärmt hätte. Da er aber als moderner Psychologe und Physiologe solchen Legenden den Glauben versagt, entschädigt er sich durch hysterische Gefühlsquälereien, die um so tiefer uns erregen, je feiner und raffinierter die malerische Darstellung ist. Dabei arbeitet er gerne mit starken Kontrasten. Er zeigt uns ein plumpes Holzkreuz, aufgerichtet in weiter einsamer Campagna, und mit Stricken daran gefesselt ein junges, kaum erblühtes Weib, dessen zarte Hände von blutigen Nägeln durchbohrt sind. Vor dem Kreuze kniet ein Römerjüngling, der vom Gelage heimkehrt und ernüchtert, erschüttert niedersinkt, um den verwelkten Rosenkranz des Schwelgers der zarten Dulderin zu Füßen zu legen (Sta. Julia, 1867). Was uns an alledem am stärksten ergreift und das Bild über Delaroche und Genossen hinaushebt, ist die moderne psychische Verfeinerung, der pikante nervöse Ausdruck des Mädchenkopfes, dieser schmale, schmerzlich zusammengepreßte Mund, der müde Blick unter den halbgeschlossenen Augenlidern, dieses Gemisch von erhabenem Dulden und letztem sinnlichen Sehnen. Es ist die Wollust des Schmerzes, die bei Gabriel Max den Pinsel führt. Mit Vorliebe ergeht er sich in der Marterung junger, zur Lebenslust bestimmter, schöner Geschöpfe, deren Qualen wir doppelt empfinden, weil wir ahnen, wie furchtbar sie den zarten Körper peinigen. So malt er ein römisches Christenmädchen, das hinausgestoßen ist in die Arena (Abb. 213). Vor ihr ein paar Raubtiere, die einander zerfleischen, hinter ihr das Eisengitter, das langsam emporgezogen wird, um einen riesigen Tiger auf die Unglückliche loszulassen. In diesem Augenblick der höchsten Spannung fällt eine weiße Rose von den Zuschauerreihen herab, zu ihren Füßen nieder. Alles ringsum vergessend, stützt sich das Mädchen mit zitterndem Arm an die Wand und ihr Auge sucht den, der diesen letzten Gruß ihr sandte. So rührend wie dieser letzte Hoffnungsschimmer im Antlitz der dem Tod Geweihten, so rührend ist das Bild des geblendeten Christenmädchens, das am Eingange der Katakomben



Abb. 212. Fr. Aug. v. Kaulbach: Geschwister.
Nach der Radierung von L. Kühn.



Abb. 213. G. Max: Ein Gruß.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

kleine Tonlampen verkauft. Die Blinde spendet anderen Licht! Wie aus der Sage, so sucht Gabriel Max auch aus der Dichtung schöne Dulderinnen. Er malt Gretchen in der Walpurgisnacht (1873), geisterhaft mit großen, starren Augen, mit geschlossenen Füßen dahinschwebend, mit dem feinen blutroten Streifen um den Hals. Er malt Julia im Sarge, und die süße traurige Kindergestalt der Mignon. Er malt die Löwenbraut, niedergeschlagen von den Tatzen des eifersüchtigen Tieres und über der duftigen Mädchengestalt zornfunkelnden Auges den mähnenumwallten riesigen Löwen. Er malt die Kindesmörderin, die in stiller Nacht im Schilfe kauernd den kleinen Leichnam küßt. Alles das streift die Grenze der Banalität, des Schauerromans. Aber es streift sie doch nur. Denn Gabriel Max ist ein zu guter Maler, ein zu feiner Beobachter, als daß er nicht diesen ausgesprochen literarischen Motiven eine starke künstlerische Note gegeben hätte, die das Verdammungsurteil auf unseren Lippen verstummen macht. Man betrachte seinen „Christus bei Jairi Töchterlein“ (1876) und vergleiche damit die hohle Theaterpantomime von Gustav Richter. Bei G. Max ist alles still und heimlich, wie es bei einem Wunder sich ziemt. Auf hellen Kissen ruht das zartgliedrige Mädchen. Zu ihren Füßen sitzt Christus. In Gedanken versunken



Abb. 214. G. Max: Jairi Töchterlein.
Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl, München.

prüft er das bleiche Gesichtchen, als fürchte er sich, die zum Leben zu erwecken, der so viel friedliche Schönheit im Tode eigen ist. Darum berührt er nur leise, wie zufällig, ihre Hand. Es hätte nicht des Effektes mit der Schmeißfliege auf des Mädchens Arm bedurft, um uns an die Schauer des Todes zu mahnen. Diese kalten, blutlosen Farben, dieses kunstvoll nuancierte starre Weiß hätten allein genügt (ähnlich Abb. 214).



Abb. 215. G. Max: Geistergruß.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

Hatte Gabriel Max zunächst nur Schmerzenszustände der Weibesseele geschildert, so gibt er später noch andere geheimnisvollere Empfindungs-Komplexe. Die okkulten Kräfte der Natur, jene noch unerklärten wunderbaren Ausflüsse der Willenskraft einerseits und der Glaubenskraft andererseits, wie sie ekstatischen, hypnotischen, somnambulen Zuständen zu Grunde liegen, studierte er. Sie nimmt er wohl auch als Erklärung für Christi Wundertaten an. Damit hatte er sich dem Spiritismus ergeben. In diesen Zirkeln traf Gabriel Max die nervösen, reizbaren Medien, deren Augen oft mit so viel sinnlicher Leidenschaft aus blassen entnervten Gesichtern blitzen. Hier beobachtete er das Mädchen, das durch Musik erregt, mitten im Spiel auffährt und sich umblickt, weil es die Hand eines Abgeschiedenen auf seiner Schulter zu fühlen glaubt (Abb. 215). Oder er läßt in stiller Nacht einer vom Gebet Erschöpften vor ihrem Zelte eine leuchtende Märtyrerkrone erscheinen. Wie ist da der Blick nach innen gerichtet, das nervös Überreizte in den Zügen, im Krampfen der Hände ausgesprochen! Leider vermag er seine Gedanken nicht immer ganz klar im Bilde auszudrücken. Die ekstatische Jungfrau Katharina Emerich (München, Pinakothek, 1885) ist ohne Unterschrift unverständlich. Ebenso der Vivisektor, dem eine warnende Frauengestalt das gemarterte Hündchen entführt und ihm zeigt, daß auf der Wagschale des höchsten Richters das Menschenherz schwerer wiegt als der Forschergeist. Aber Gabriel Max geht in seinen psychologischen Studien noch weiter. Nicht nur die Menschenseele, sondern auch das Seelenleben der Tiere studiert er (Abb. 216).



Abb. 216. Gabriel Max: Der Sachverständige.

Es scheint ihm Ernst zu sein mit dem Gedanken, die ganze Skala menschlicher Leidenschaften am Affen darzustellen. Und wer einmal die Schmerzensausbrüche einer Affenmutter miterlebt hat, der man das Junge aus dem Käfige entfernte, oder wer die dankbare Zärtlichkeit kleiner Kapuzineraffen, den Jähzorn und die Leidenschaftlichkeit, die brutalen Paschamanieren alter Pavianmännchen beobachten konnte, der wird diese Studien zur Psychologie des Affengeschlechtes gar nicht so lächerlich finden. Max konnte alles das um so besser verfolgen, als er sich eine kleine Kolonie dieser Tiere im Vorraum seines Ateliers hielt. Darum sind auch die drei Paviane, die vor der aufsteigenden Sintflut sich auf eine schmale Klippe flüchteten, in ihrer Todesangst und matten Hilflosigkeit so natürlich gesehen. Und selbst wenn er die Empfindungen einer Affenschar beim Anblick eines Gemäldes schildert, so wird man darin nicht bloß eine Anspielung auf menschliche Bilderkritik suchen dürfen, sondern ebensogut eine Studie nach der Natur, ein Ateliererlebnis, ein Dokument zum Seelenleben der Tiere. Hat er damit die Grenzen des malerisch Zulässigen überschritten? Drängen sich bei ihm Gelehrsamkeit und Phantasterei stärker vor als recht ist? Und wie kommt er zu solchen Verirrungen? Er hatte als Sohn eines Bildhauers (geb. 1840 zu Prag) eine vorzügliche Erziehung genossen, aber auch eine Überlast von Bildungsstoff in seinem empfänglichen Gemüt angehäuft. Darum erdrückt in seinen späteren Werken oft der spekulierende Geist den malerischen Gedanken. Noch mehr stößt es uns ab, daß er vulgären, schlechten Instinkten, der Lust am Grausamen, Perversen, in seinen Bildern zu fröhnen scheint. Aber sicherlich malte Gabriel Max solche Dinge nicht aus dem niederen Empfinden des ungebildeten Schaupöbels heraus, der das Gruselige liebt, weil das allein seine stumpfen Sinne reizt. Er tritt wohl eher mit dem Interesse des Forschers an diese geheimnisvollen Vorgänge des Seelenlebens heran. Und oft genug versteht er es, daraus das malerisch Wirksame herauszuholen.

Sein Kolorit ist dementsprechend raffiniert. Seine kalten Verwesungstöne, sein Absynthgrün, sein Schwefelgelb, sein Blauschwarz und dieses Mattrot, das an geronnenes Blut erinnert, bilden eine sehr aparte, zuweilen an Tiepolo erinnernde Tonskala, stehen jedenfalls ganz abseits von der stumpfsinnigen Asphaltmalerei vieler Pilotyschüler. Allerdings hat seine Palette wie seine Formengebung auch wieder etwas Gequältes, Perverses. Selten malt er frisches blühendes Fleisch, niemals eine freie leichte Bewegung. Alles ist bei ihm wie halb erstorben. Dabei haben all diese Römerinnen, diese Märtyrerinnen und Gretchen typisch slavische Züge, selbst seine Gottesmutter ist eine schwindsüchtige, hysterische Czechin mit Stumpfnase, dicken Lippen und stark entwickelten Backenknochen, wodurch der Eindruck des Fremdartigen sich steigert. So ist Gabriel Max nicht immer ein anziehender Künstler, oft mehr Pamphletist als Maler, aber doch eine ausgeprägte Individualität. Vor allem ist er ein typischer Vertreter gewisser geistiger Strömungen jener Zeit, mit seinem Pessimismus, seiner Leidenslüsternheit, seiner hysterisch-hypnotischen Ausdeutung biblischer Wunder. Schade, daß er schließlich seine Individualität einbüßte, daß unter seinem Namen jetzt Marktware erscheint, ausdruckslose, süßliche Mädchenköpfe, verschlechterte Wiederholungen von Greuzes demi-vierges, flau und grau in der Farbe. Auffallend ist auch, wie Gabriel Max, weil er zu innig mit gewissen Geistesströmungen seiner Zeit, mit Schopenhauer und dem freigeistigen Realismus verknüpft war, so schnell sich überlebt hat.

Und doch prägt sich seine Persönlichkeit tiefer und dauernder dem Gedächtnis der Nachwelt ein, als die große Menge talentvoller Künstler, die damals in München Genre und

Porträt malten. Eines aber hatten diese vor Gabriel Max voraus, daß sie alle begriffen, daß man auch ohne große historische und philosophische Bildung Maler sein kann, daß es weniger auf den geschichtlichen, als auf den koloristischen Wert der Themata ankommt, mehr auf das Malen, als auf Zeichnen und Komponieren. In der Pinakothek standen die Säle der altdeutschen und altitalienischen Schulen leer. Dafür drängte man sich vor den Bildern der Holländer, der Venezianer und der Spanier. Man erhitzte sich über die Frage, womit Tizian grundiert, womit Rembrandt lasiert habe. Die einen malten auf grober Leinwand mit Bolusgrund, die anderen empfahlen feingrundierte Holztafeln. Einer untermalte die ganze Fläche mit Krapplack als Basis für warme Töne, andere strichen täglich die Palettenreste (vulgo Palettendreck) auf Malpappe, um einen Malgrund voller „reizender Zufälligkeiten" zu ge-



Abb. 217. Ludwig Loefftz: Pietà.

winnen. Die Farbenfabrikanten waren fleißig an der Arbeit, um wundervolle Töne zu produzieren, zum Schaden der Maler, deren Bilder durch diese chemischen Produkte schnellem Verderben entgegengingen. Das wäre nun an sich kein großes Unglück gewesen, wenn sich nicht darunter auch einige befunden hätten, deren Zerstörung bedauerlich bleibt.

Die Historienzeichnerei alten Stiles war also überwunden, aber noch lange nicht das Bedürfnis, aus der Kostümkammer und dem Zeughaus farbenprächtige Sammetröcke und funkelnde Waffen zusammenzutragen, das Modell damit zu drapieren und es in Rembrandts Art mit Rembrandts Palette zu malen. Dazu mußte natürlich das Atelier künstlich verdunkelt werden. Darum hatte Lenbach seine Atelierfenster zum größten Teile mit warmtönigen Stoffen verhängt, wodurch er goldige Mitteltöne und warme Lichter auf jedem Modell erhielt. Neben Lenbach wußten auch andere das Helldunkel meisterlich zu gestalten, so der früher erwähnte Wilhelm Lindenschmit (1829—1895), der als Lehrer ebenso beliebt war wie Ludwig Löfftz (geb. 1845), vor dessen höchst vornehm durch-

geführten Akten und Kostümfiguren die Schüler sich bewundernd drängten (Abb. 217). Dagegen suchten andere die silberne Helligkeit des Frans Hals und des Delfter Vermeer, oder die feingestimmte Buntheit der holländischen Kleinmeister nachzuahmen. So Wilhelm Diez (geb. 1839), der sich als Piloty-Schüler durch historische Illustrationen, zunächst zu Schillers Geschichte des dreißigjährigen Krieges, bekannt gemacht hatte. Sie gefielen durch die derbe, an Ostade und Rembrandt erinnernde Natürlichkeit, durch die tonige Behandlung, die nervöse, lebhafte Zeichnung. Die gleichen genrehaften Motive, dasselbe Gewimmel



Abb. 218. Wilh. Diez: Die Rast.

kleiner, brillant gezeichneter Figuren findet sich auf seinen Ölgemälden wieder, in denen er meist Landsknechte des 16. Jahrhunderts oder fahrende Leute des dreißigjährigen Krieges darstellte (Abb. 218). Dabei ging er allmählich von der bräunlichen Manier der Pilotyschule zu jenen lichteren, mehr grauen Tönen über, etwa im Sinne des Delfter Vermeer, wie sie auch bei seinen Schülern wiederkehren, bei Wilhelm Räuber (geb. 1849), August Holmberg (geb. 1851) u. a.

In der Regel hängt bei diesen Künstlern Temperament, Malweise und Wahl der Kostüme aufs innigste zusammen. Die Schwarzmaler bevorzugen die schlichte holländische Tracht, die Graumaler lieben mehr den Söldner des dreißigjährigen Krieges in Lederkoller und Schlapphut. Derbe Naturen erfreuen sich an den bunten Trachten der Landsknechte, ihren wilden Gestalten und verhauenen Gesichtern, Zartempfindende wählen die eleganten

Moden des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Meister dieser Gattung war auch Hermann Kaulbach (geb. 1846), der Sohn Wilhelm von Kaulbachs. Er hatte lange gegen die in der Familie erbliche Neigung zur Malerei angekämpft, bis er schließlich als Student durch Pilotys Zureden ihr erlag. Aber in seinen Bildern war nichts Burschikoses. Es wird nicht gelärmt und nicht getrunken, es treten keine Bauern und Soldaten auf, sondern die Menschen der „guten Gesellschaft". Zu der freundlichen Färbung und mädchenhaften Stimmung passen die etwas sentimentalen Motive, die „junge Nonne am Harmonium", oder die „Opferkerzen" (1891). Man fragt sich oft, warum diese Bilder trotz aller „Echtheit" doch so falsch wirken, so befremdlich wie die Kupfer in einem alten Modejournal, oder wie Karnevalskostüme bei Tageslicht. Es kommt eben nicht nur auf Schnitt und Farbe der Kleider an, sondern auf die Art und Haltung des Menschen, der sie trägt. In den Zeiten der Krinoline legten unsere Damen dieses unvermeidliche Monstrum auch dann nicht ab, wenn sie in einem lebenden Bilde als Raffaels heilige Cäcilie auftraten. Heute wieder weigern sie sich, zum Rokokokostüm den notwendigen Reifrock zu tragen, oder in Renaissancetracht vorschriftsmäßig den Leib vorzustrecken. Aber aus solchen Kleinigkeiten setzt sich die Echtheit der historischen Erscheinung zusammen, was die Salonkostümmaler ebenso ignorierten wie die Butzenscheibenlyriker. Die Farbendruckbilder von Robert Beyschlag (geb. 1838), Claudius Schraudolph (1843—1902), Joseph Flüggen (geb. 1842) und anderen werden bald nur noch den Kostümverleiher interessieren, da mit Ausnahme der Rockformen alles an ihnen historisch unecht ist.

Neben diesem Kostümgenre blüht in München als eine Spezialität das bei den Norddeutschen so beliebte „Tiroler Volksbild", richtiger gesagt, das oberbayrische, denn die Modelle sind häufiger von Pasing und Tutzing daheim, als von Innsbruck oder Bozen. Die Isarstadt war allerdings vor anderen dazu berufen, Volksleben darzustellen. Hier besaß es einen besonders malerischen Anstrich, hier war es urwüchsiger, hier drängte es sich geradezu dem Beobachter auf. So zäh hält der Münchner an der altüberlieferten Sitte und Sprache fest, so stark ist seine Abneigung gegen Fremde, daß die Zugewanderten es meist vorziehen, in Kürze zu vermünchnern, während der Münchner in Berlin niemals von heimischer Art und Dialekt läßt. Dazu kommt der rege Verkehr der Maler auf dem Lande und mit dem Landvolk, das stete Hereinströmen der bäuerlichen Elemente in die Stadt an den Festtagen. Schon Enhuber und Bürkel hatten, mehr spielend, mit Bauernbildern begonnen. Die vertrauten Gestalten aus dem Jäger- und Hirtenleben wurden in typischen Situationen vorgeführt, die wackeren Söhne der Berge, die treuherzigen Dearndln, aber auch die interessanten Wilddiebe von übermenschlicher Stärke und Großmut, dazu die brutalen oder dummen Gendarmen, kurz all das Volk, das in den oberbayrischen Volksstücken auf die Bühne tritt. Man könnte nicht behaupten, daß Defregger die Liste der Mitspieler wesentlich vermehrt hätte. Aber gegen seine Vorgänger hatte er die bessere künstlerische Schulung voraus. Auch war er selbst ein Sohn der Berge, war 1835 zu Dölsach im Pustertal auf dem Ederhof geboren, woran er sich sein Lebtag gerne und mit Stolz erinnerte. Darum verstand er auch in allgemeinen Zügen den Tiroler Bauern charakteristisch und mit sichtlicher Liebe wiederzugeben. Darum erfreut uns bei flüchtigem Beschauen das „blitzsaubere Dearndl" mit seinen nußbraunen Augen in dem runden Gesicht, mit seinen kirschroten Lippen, blitzenden Zähnen und üppigen Haarflechten, eben weil es „gar so echt ist". Wenn wir dann freilich entdecken, daß all diese Vreneli und Kathi, all diese Susi, Mizi und Lonei

außer durch den Namen, die Farbe der Augen, der Haare und des Brusttuches sich eigentlich gar nicht voneinander unterscheiden, daß sie alle dieselben Kirschenlippen und Perlzähne, dasselbe zutrauliche Lachen aufweisen (Abb. 219), dann fühlen wir, daß die Urwüchsigkeit und Naivetät ebenso stereotyp in Defreggers Bildern ist, wie bei den „Tiroler Schuhplattlern" im Variété. Dann verstehen wir, warum Defregger jenem großen deutschen Publikum so arg gut gefällt, das einmal jährlich auf einem Kostümfest mit nackten Knien, fußfreien Röcken



Abb. 219. Defregger: Leni.

und einer Defreggerfrisur sich amüsiert, oder in den bayerischen Bergen im nagelneuen Lodengewand den Tiroler Dialekt und die hohe Kunst des Jodelns mißhandelt. Wenn Defregger wirklich, wie man behauptet, heute eine Weltberühmtheit ist, so dankt er das am wenigsten seinen malerischen Qualitäten. Müssen wir ihn daraufhin ganz aus der deutschen Kunstgeschichte streichen? Vielleicht. — Aber trotzdem würde er im Gedächtnis der Mitwelt und wohl auch der Nachwelt fortleben als eine kulturgeschichtlich merkwürdige Persönlichkeit. So viel ist sicher — Defregger blieb immer ein ungelenker Arbeiter, dem das Malen zwar ein Bedürfnis, aber keine Lust war. Er kam ja auch erst spät zum Metier. Erst mit vier=

undzwanzig Jahren gibt er den Bauernhof dran, um in Innsbruck das Bildschnitzen zu erlernen. Etwas Mageres, Hölzernes behielt seine Farbe stets, und auch seine Gestalten erinnern zuweilen an bemalte Holzschnitzereien. Nach kurzem Aufenthalt in München und Paris (1863—1864) wird er 1865 Schüler von Piloty. Koloristisch kam dabei nicht viel heraus. Er lernte graue Joppen mit grünen Aufschlägen, rote Tücher und blaue Schürzen in einer braun=grauen Sauce ganz nett zusammenzustimmen. Aber in der Wahl der Themata wurde Pilotys Einfluß stärker sichtbar. Defregger hatte zuvor kleine Motive aus dem Tiroler Volksleben gemalt, z. B. einen verwundeten Wilderer. An deren Stelle traten nun



Abb. 220. Defregger: Das letzte Aufgebot. Wien, k. k. Hofmuseen.

große Bilder aus der Zeit des glorreichen Tiroler Aufstandes. So malte Defregger 1868 den Speckbacher, der sein Söhnlein unter den Landesschützen wiederfindet (Innsbruck, Ferdinandeum). Mit berechtigter Freude und patriotischem Stolz sah der Münchener da ein Historienbild, in dem die populäre Lodenjoppe den antiken Chiton und den Ritterharnisch verdrängt hatte. Als Defregger dann 1873 im „letzten Aufgebot" (Wien, Hofmuseen, Abb. 220) jenen tiefbewegenden Moment schilderte, da die letzten Überlebenden, eine Handvoll Greise und Invaliden, zum Kampfe wider den Erbfeind ausziehen, da hatte er sein Glück gemacht. Das ging allen zu Herzen. Sobald sich aber der bewunderte Meister an Figuren in Lebensgröße versuchte, trat die Unzulänglichkeit seines Könnens hervor. Um Helden zu malen, die von großen Leidenschaften erschüttert werden, dazu fehlte dem gemütlichen Manne

selbst die Leidenschaft und die Lederhosen waren auch nicht malerisch reizvoller dadurch, daß sie in natürlicher Größe hingestrichen wurden. Sein „Andreas Hofer zu Mantua" (Königsberg, 1878) ist eine steife Kostümfigur, die Begleiter Statisten. Auf dem Bilde „Hofer in Innsbruck" (1879, Innsbruck, Hofburg) sind die Tiroler zu elegant, dagegen das Interieur der Residenz zu wenig elegant gemalt. Im „Schmied von Kochel" (1882) wirkt die wilde Muskelprotzerei dieses Tiroler Herkules ebenso peinlich, wie in der „Waffenschmiede im Walde" (1883, Dresdner Museum) der Mangel an Bewegung. Kurz — diese Tiroler Historienbilder waren nur eine üble Angewöhnung aus der Pilotyschule. Defreggers Seele aber war bei den intimen Schilderungen aus dem bäuerlichen Leben in den Bergen. Hier kannte er seine Modelle, ihren treuherzigen Blick, ihren derben Gang und kraftvollen Handschlag, die etwas massive Anmut der Frauen, die muskelstarke Schönheit der Männer. Er schildert so gerne den alten breitschulterigen Förster mit der gewaltigen Adlernase, den buschigen Brauen und dem wallenden Barte, die kecke Fröhlichkeit der Burschen mit ihren blitzenden Augen und kühn aufgedrehtem Schnurrbart, deren offenes Hemd die hochgewölbte Brust sehen läßt. Er schildert die naive Zutraulichkeit der Mädchen mit den breiten Schultern und Hüften. Dazu paßte auch seine schlichte Malweise noch am besten, und es war damit wenigstens die Epoche der Bauernjungen in Sammetjoppe und Schnallenschuh, der Bauernmädchen im Spitzenhemd überwunden. Defregger war keine tief eindringende Natur. Es genügte ihm, eine Anzahl wohlbekannter Typen zu wiederholen in ganz allgemeinen Situationen, im Wirtshaus, beim Tanz, auf der Alm, bei Heimkehr und Abschied. Es sind immer dieselben Schauspieler, nur in einer anderen Szene des Bauerntheaters. Selten wird er, wie im „Salon-tiroler" (1882) etwas persönlicher oder gar etwas satirisch, wenn es auch nur die übliche Satire des Papa Geis gegen die norddeutschen Bergfexe ist. Auch in malerischer Hinsicht bleibt er sich durch Jahrzehnte gleich. Seine früheren Bilder und Studien sind eher etwas besser als die späteren. So wurde er der brave Illustrator des Tiroler Volkslebens, der vielen Verehrern dieses schönen Landes und seiner wackeren Bewohnern herzliche Freude bereitet hat, weil er immer etwas Liebes zu sagen weiß. Alles ist bei ihm sauber, adrett und nett. Von der Härte, dem Schmutz, der drückenden Last jenes Lebens dort oben in den rauhen Bergen spricht er nicht gerne, ebensowenig von den oft grauenhaften Ausbrüchen ungezügelter Leidenschaft, vom Jähzorn und der Eifersucht.

Defregger hat das tiroler Kostümbild zu einem vielbegehrten Artikel auf dem deutschen Kunstmarkt gemacht. Wer früher aus Gedankenarmut höchstens ein Edelfräulein, eine Räuberbraut oder Gustav Adolfs Tod zu komponieren pflegte, der setzte jetzt einem Münchener Modell den Filzhut mit der Spielhahnfeder schief auf, gab ihm Pfeife, Lodenjoppe und Maßkrug oder ließ ein Mädel lachend die Fäuste auf die Hüften stemmen — und das Tiroler Genrebild war fertig. Etwas kritischer betrachtete das bayerische Volksleben Eduard Grützner, der 1846 in Schlesien geboren, aber schon 1864 nach München übergesiedelt war. Als Zugewanderter blieb er mehr ein objektiver Beobachter, empfand aber dafür um so intensiver die Bedeutung des Kneipenlebens für München und widmete sich fast ausschließlich diesem Studium. Defregger, als frommer Tiroler, hatte in begreiflicher Scheu die satirische Darstellung geistlicher Herren vermieden. Grützner schildert um so dreister, nachdem er anfangs seine biervertilgenden Männer als Falstaff usw. kostümiert hatte, später die Originale. Er sitzt mit dem wohlgenährten Mönch beim Wein, Bier und

Tarock, beobachtet den mageren aber allezeit hungrigen Pastor loci und seine appetitliche Köchin bei der Fastenmahlzeit, die Herren Honoratioren beim Abendschoppen im Klosterbräu und den Förster, der natürlich hier, wie im Volksstück, den ungläubigen Thomas repräsentiert, beim Kartenspiel (Abb. 221). Am liebsten aber erzählt er von behäbigen Patres, die im dunklen Keller den guten Heurigen probieren, oder in der Klosterbibliothek verbotene Lektüre mit Schmunzeln genießen. Da Grützner malerisch wenig entwicklungsfähig war, verfiel er schließlich der Routine, der Massenproduktion von geistlichen und weltlichen Kupfernasen.



Abb. 221. Grützner: Unfehlbare Niederlage.
Nach der Radierung von Ad. Neumann.

Während Grützner gemütlich über seine Opfer witzelt, fühlt sich Mathias Schmidt (geb. 1835), obwohl geborener Tiroler und Katholik, verpflichtet, mit dem Klerus scharf ins Gericht zu gehen. Im Herrgottschnitzer will er der angemaßten Kunstkennerschaft und Menschenliebe geistlicher Herren den Spiegel vorhalten, im eingeseiften und geflickten Herrn Pfarrer lächelt er boshaft über Allzumenschliches an den Hochwürdigen, im Auszug der protestantischen Zillertaler aus ihrer Heimat schlägt er ein trauriges Kapitel aus den tiroler Glaubenskämpfen auf. Später malt er mit Vorliebe Schreckensszenen aus den

Bergen, abgestürzte Dearndln oder Kranke, die sich zum Gnadenbild tragen lassen (Abb. 222). Neben Schmidt gibt es noch Dutzende von Spezialisten für tiroler Genrebilder. Aloys Gabl (1845—1893) erzählt Vergnügliches aus den Bergen, Hugo Kaufmann (geb. 1844) Erschreckliches, z. B. vom Raufbold oder vom Säufer, der Österreicher Ed. Kurzbaur (1840—1879) malt Novellistisches, wie die spannende Erzählung von den „ereilten reichen Flüchtlingen", Wilhelm Riefstahl (1827—1888) malt etwas hart und bunt, aber sehr korrekt Hochgebirgslandschaften mit Bauernstaffage.



Abb. 222. Matthias Schmid: Rettung.
Nach einer Radierung von R. Raudner.

Defregger und Genossen haben der Malerei wenig Interesse entgegengebracht. Sie waren im Grunde mehr malende Illustratoren. Darum tut man unrecht, ihre Bilder lediglich vom koloristischen Standpunkt aus zu kritisieren, wie das heute geschieht. Sie selbst würden einen solchen Maßstab abgelehnt haben mit der Begründung, daß sie keineswegs für Maler, sondern für das Volk, für jene große Menge schaffen wollten, die von ihren Bildern dasselbe verlangt, was das Kind im Bilderbuche sucht. Lustiges und Erbauliches, Erhebendes und Belehrendes, Anmutiges und Rührendes. Sie wollten ja ein Gegengewicht bilden gegen jene schwerfällige Historienmalerei, die die gewöhnlichsten Ereignisse in monumentalem Stile mit gewaltigem Pathos vorgetragen hatte. Ihre Bilder waren auf die Schaulust der Menge berechnet, die seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ganz unersättlich wurde, je mehr sie Gelegenheit zur Befriedigung durch den Aufschwung der Illustrationskunst, durch die Entwickelung des Holzschnittes und der Druckverfahren fand. Das „reich illustrierte Prachtwerk in stilvollem Einbande" wurde erfunden und die oben genannten Kostümmaler, Diez, Lindenschmit u. a. waren fleißig an der Arbeit, alle Klassiker der Literatur und Geschichte zu verzieren mit kulturgeschichtlichen Abbildungen, die durch echte Kostüme, Waffen und Möbel, aber auch durch eine flotte malerische Darstellung sich auszeichneten. Vieles, was hier zuerst Schwarz auf Weiß entworfen war, wurde später als Bild ausgeführt. Man nannte das „einen Entwurf in Farben setzen". Leider sah man es den Bildern oft an, daß die Farbe nachträglich hinzu erfunden ist. Jetzt werden auch illustrierte Wochenblätter begründet, zunächst Webers „Illustrierte Zeitung" in Leipzig, dann seit 1845 die „Fliegenden Blätter" und die „Münchener Bilderbogen" von Braun und Schneider in München, weiterhin die „Gartenlaube", „Über Land und Meer", „Daheim" usw. Zumeist brachten diese illu-

strierten Blätter Nachbildungen von Gemälden. Auch was für die Journale und Prachtwerke von Malern komponiert wurde, erhielt gerne den Charakter des Wand- oder Tafelbildes, und nur wenige, wie Menzel, Diez und Woldemar Friedrich wußten einen eigentlichen Illustrationsstil zu entwickeln, d. h. die Darstellungen auf Wiedergabe in Schwarz und Weiß anzulegen, auf die Einfügung in den Text zu komponieren. Die Mehrzahl der Illustratoren stellte die Zeichnung, gradlinig umrahmt, vom Text abgeschnitten, völlig isoliert neben den Drucksatz. Das meiste, besonders die Motive aus dem modernen Leben, blieb den berufsmäßigen Illustratoren, d. h. oft solchen Leuten überlassen, die es in der erhabenen Kunst der Ölmalerei zu nichts hatten bringen können.

Selbst bei den Witzblättern finden sich nur wenige Mitarbeiter, die eigenen Stil besitzen. Würden sämtliche Jahrgänge des „Kladderadatsch" vernichtet, so änderte das nicht allzuviel am Gesamtbild der deutschen Kunst. Denn die politischen Zeichner arbeiten meist nach französischen und englischen Mustern. Nur unter den Mitarbeitern der „Fliegenden Blätter" finden wir ein paar große, echte Künstler, wenn sie auch nach Vieler Meinung „nur Karikaturenzeichner" sind. Da ist Wilhelm Busch, der die tollsten Haltungen und Geberden, die unmöglichsten Menschen und Situationen mit ein paar genialen schnörkelhaften Strichen so anschaulich macht und mit ebenso drastischen Versen von lapidarer Komik unter genialer Verachtung aller Stilgesetze und Versregeln begleitet (Abb. 223). Bewundernswert ist die spielende Leichtigkeit, der echt künstlerische Fluß dieser Verse und Zeichnungen. 1832 in Widensal (Hannover) geboren, hatte Busch in Düsseldorf, Antwerpen und München studiert. 1859 begann er für die „Fliegenden" und die „Münchner Bilderbogen" zu zeichnen und dann seine unsterblichen Epen „Max und Moritz", „Hans Huckebein", „Die fromme Helene" herauszugeben. Aus ihnen klang das heimliche Lachen eines stillen Beobachters, der, ganz für sich lebend, die Spießbürger ringsum in ihrer ehrbaren Selbstzufriedenheit mit lustigem Augenzwinkern beobachtete und mit wunderbarer Schärfe in all ihren Seltsamkeiten zu Papier brachte. Leider versiegte dieser Humor zu früh und Busch zog sich wortkarg in die Einsamkeit seines Vaterstädtchens zurück.

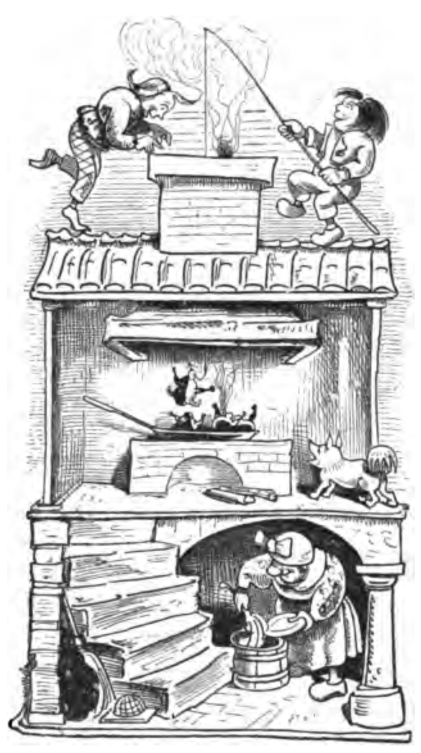
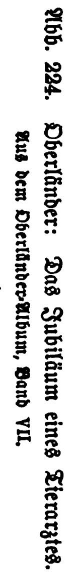


Abb. 223. W. Busch: Max und Moritz.
Aus dem gleichnamigen Buche.

Seit 1863 tritt auch Oberländer (geb. 1845) als Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern" auf. Er ist das vielseitigste und stärkste Talent unter den deutschen Karikaturenzeichnern, ebenso gewandt in harmlosen Scherzen als in boshafter Satire, so unerschöpflich in drolligen Situationen, wie in komischen Typen von Menschen und Tieren, die er mit grausamer Schärfe erfaßt (Abb. 224). Diese ungeheure Beobachtung verbirgt er hinter einer absichtlich primitiven, aber sehr witzigen Technik, besonders in den großartigen „Zeich-



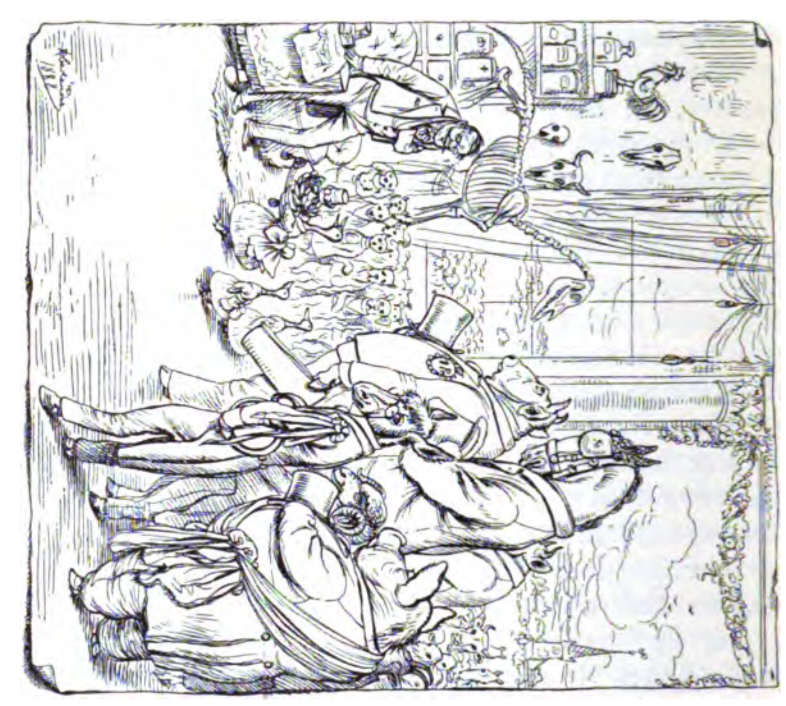


Abb. 224. Oberländer: Das Jubiläum eines Tierarztes.
Aus dem Oberländer-Album, Band VII.

Abb. 225. Oberländer: Zeichnung des kleinen Moritz.
Aus den „Fliegenden Blättern“.

nungen des kleinen Moritz" (Abb. 225). Dieselbe primitive Genialität der Technik offenbart er auch in seinen ebenso geschätzten, als seltenen Bildern, die erst neuerdings bekannter werden (Siesta, Dresdener Galerie). Ein feiner Beobachter ist auch Edmund Harburger (geb. 1846), ein Schüler von Lindenschmit. Nur fehlt ihm die reiche Phantasie der beiden Vorgenannten. Sein Gebiet sind Darstellungen des Münchener Bierbürgers und des Bauern in seiner gemächlichen, selbstzufriedenen, urwüchsigen Beschränktheit (Abb. 226). Dabei ist aber Harburger ein hervorragender Maler. Mit derselben Behaglichkeit wie Dou oder Mieris, mit ebenso spitzem Pinsel gibt er den braven Schänkwirt wieder, der zwischen seinen Fässern von der Tagesarbeit rastet. Dabei weiß er trotz der feinsten Zeichnung viel Breite und Helligkeit, viel nobles graues Licht zu erzielen. Zuweilen offenbart er ganz unvermutet eine gewisse Sentimentalität. Dann malt er blasse kleine Näherinnen, die durch das Fenster der Dachstube sehnsüchtig ins Grüne blicken, deren schlichtes schwarzes Kostüm mit dem lichten Blondhaar, mit der grauen Zimmerwand und dem großen weißen Leinen in ihrer Hand sich zu so kühler, so entsagender Stimmung verwebt.



Abb. 226. E. Harburger: Der Bauerndoktor.

Als Künstler erreicht Albert Hendschel aus Frankfurt a. M. (1834—1883) die Vorgenannten nicht. Aber durch die liebenswürdige, an Ludwig Richter gemahnende Harmlosigkeit seiner etwas ängstlich gezeichneten Scherzbilder hat er einen weitverbreiteten Ruf erlangt. Doch mangelt seinen Humoresken bei aller Heiterkeit und Anmut oft Charakter und Esprit.

Eine Reihe vortrefflicher Zeichner und Beobachter des Lebens finden wir unter den Militärmalern, an deren Spitze die schon früher erwähnten Theodor Horschelt und Franz Adam (1815—1886) stehen. Franz Adam hatte noch die späteren Arbeiten seines Vaters Albrecht durch sein malerisches Können wesentlich beeinflußt. Dazu erbte er von ihm die gute alte Manier, Schlachtenbilder als rein militärische Massenbewegungen aufzufassen, nicht als Heroenbilder zu komponieren. Seine Gemälde aus den österreichisch-italienischen und deutsch-französischen Kriegen stehen dadurch hoch über den Paradeschlachten seiner Zeitgenossen. Besser

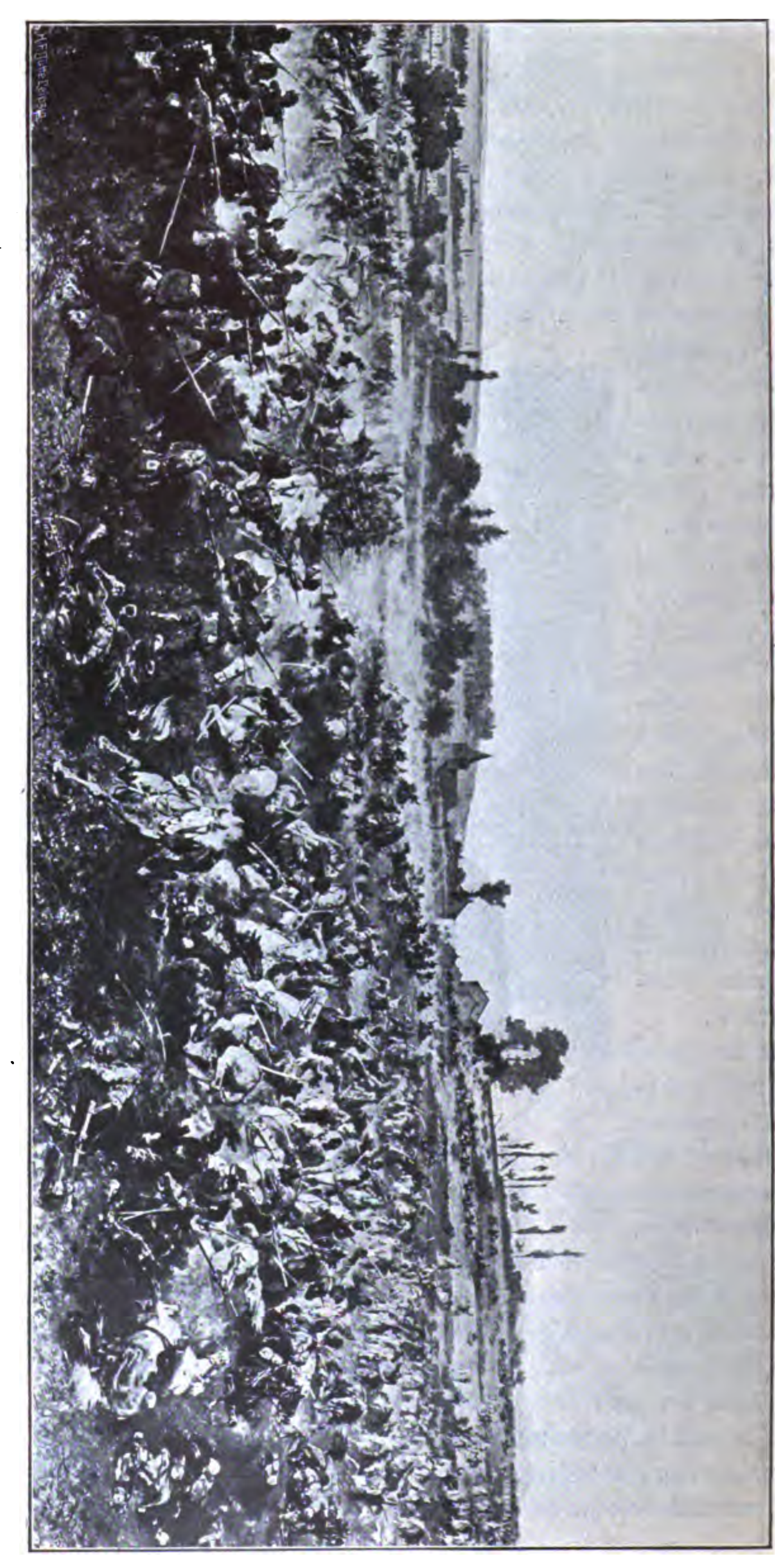


Abb. 227. Franz Adam: Reiterangriff bei Floing (Sedan). Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Aufnahme der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

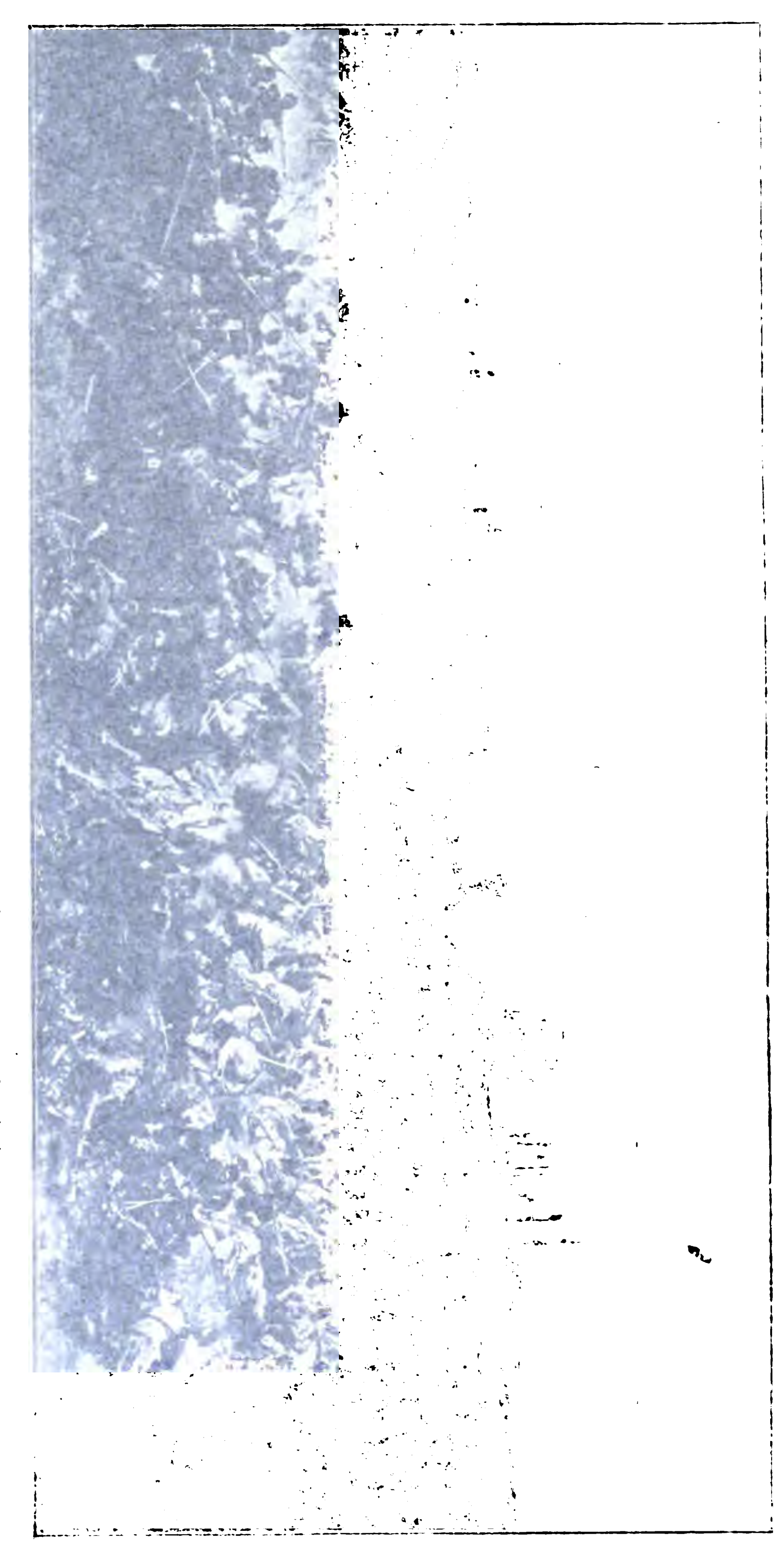


Eduard Schleich, Landschaft am Chiemsee.

Leipzig, Städt. Museum.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S.

[illegible]mann, Leipzig



… Reiterangriff bei Fl… (Sedan). Berlin, Nat.-Gal.
… der Photograph. Gesellsch. …



Eduard Schleich, Landschaft am Chiemsee.
Leipzig, Städt. Museum.

Zu Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. 277.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

noch, als sein Vater verstand er es, die kämpfenden Massen koloristisch zusammenzuhalten, etwa über einen Teil des Schlachtfeldes einen Wolkenschatten zu legen, und damit der malerischen Flauheit der Bilder der alten Generation ein Ende zu machen (Abb. 227). Ihm kommt sein Bruder Eugen Adam nahe (1817—1880). Ein sehr feiner Zeichner und sicherer Beobachter war der Militärmaler Heinrich Lang (1838—1891), der im Bericht über seine Kriegserlebnisse von 1870/71 auch als gewandter Erzähler sich bekannt machte (Abb. 228 u. 229). H. Lang und der Panoramenmaler Louis Braun (geb. 1836) verdanken ihre malerischen Vorzüge zum guten Teil ihrer Pariser Studienzeit.

In der Landschaftsmalerei ist der koloristische Aufschwung anfangs dem Studium der Niederländer zu verdanken, die für Albert Zimmermann (1809—1888) und dessen Bruder Richard Zimmermann (1820—1875) noch maßgebend waren. Wichtiger war der anregende Einfluß der französischen Stimmungsmaler aus der Fontainebleau-Schule, durch die Eduard Schleich (1812—1874) und Adolf Lier (1826—1882) zu einer

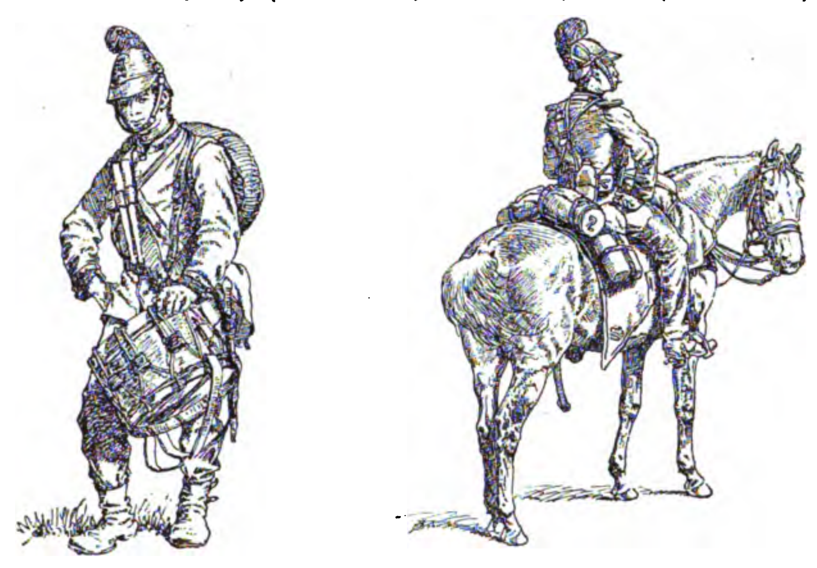


Abb. 228 und 229. Heinrich Lang: Feldzugsskizzen.
Nach Lang, Erinnerungen eines Schlachtenbummlers.

flüssigeren Malweise (Tafel XIII) und zur Beschränkung auf engere Naturausschnitte ermuntert wurden (Abb. 230). Indessen zwang wohl die Tradition und die Rücksicht auf das kaufende Publikum diese Landschafter, denen auch Joseph Wenglein (geb. 1845) und der romantisch empfindende Ludwig Willroider (geb. 1845) zuzuzählen sind, mehr inhaltsreiche, abgerundete Bilder als intime Details zu bieten. An wirklicher Intimität fehlt es zunächst auch den Tiermalern. Zwar gelangten Friedrich Voltz (1817—1886), Christian Mali (geb. 1832), A. Braith (1836—1905) und Otto Gebler (geb. 1838) allmählich dazu, Rindvieh und Schafe nicht nur als idyllischen Schmuck schöngeblümter Wiesen, sondern als Individualitäten und mit Betonung ihrer farbigen Erscheinung zu erfassen. Doch blieb noch eine starke Neigung, die Tiere etwas menschenähnlich in ihrem Gebaren und in irgend einer drolligen Situation vorzuführen. Bei Gebler müssen sich die Schafe um eine Staffelei drängen und dadurch den als Wache zurückgelassenen Künstlerpudel ärgern und ängstigen.

Neben München und stark von ihm beeinflußt darf Karlsruhe sich der umfassendsten Kunstpflege unter den süddeutschen Städten rühmen. Auch hier hatte der Realismus seine Vorläufer gehabt. Karl Kuntz aus Mannheim (1770—1830) malte noch in altholländischer Manier gut beobachtete Tierstücke, sein Schüler Ernst Fries (1801—1833) klassifizierende Landschaften, J. B. Kirner in Furtwangen (1806—1866) feingetönte Genrebilder. Dazu hatte man in den Zeiten der Romantik aus Düsseldorf zwei tüchtige Schulbildner empfangen, Schirmer und Lessing, die wiederum auf sorgfältiges Naturstudium hielten. Was beiden mangelte, die Empfindung für noble Größe der Farbe und für erhabene Formen, das hatte



Abb. 230. A. Lier: Landschaft.
Nach einem Kupferlichtbild von Dr. E. Albert.

Anselm Feuerbach im reichsten Maße. Leider mußte er fern von der Heimat schaffen und dulden. Dafür wirkte in Karlsruhe als Vertreter der novellistischen Kostümmalerei Karl Hoff (1838—1890), ein Schüler von Vautier, der Illustrationen zu selbsterfundenen historischen Romanen mit viel Geschmack und Rührung malte. In der „Taufe des Nachgeborenen" zeigte er am besten seine delikate, aber etwas schwächliche Kunst. Dann wurde Ferdinand Keller (geb. 1842 in Karlsruhe) der führende Mann. Er hatte sich Makart zum Vorbild genommen, dessen üppiges Farben- und Figurengetümmel er in mächtigen Historienbildern, wie der „Schlacht bei Salankamen" (1879) mit großem Geschick nachahmt. Keller geht dann zu einer dekorativen graublonden Malweise über, die leider immer haltloser wird. Auch bevorzugt er statt des wilden Schlachtgetümmels jetzt elegante, aber phrasenhafte allegorische Ovationen vor allerhöchsten Herrschaften, die durch willkürliche realistische Beitaten doppelt stillos wirken.

Mehr autochthones Wesen, mehr Einheitlichkeit der Schule herrscht in Frankfurt a. M. Wie zu Goethes Zeiten, so hat auch später noch die alte Kaufmannsstadt eine Anzahl Maler ernährt, die für das frankfurter Patrizierhaus mit seiner behäbigen Zufriedenheit wirkten. So steht hier neben den Meistern der Monumentalkunst, neben Veit, Steinle und Rethel, als wackerer Vertreter der Heimatskunst Anton Burger (1824—1905). Auch die Düsseldorfer Genremalerei hatte ja in Frankfurt Fuß gefaßt, seitdem zum Verdrusse der Kartonmaler Jacob Becker als Lehrer an das Städelsche Institut berufen war (1840). Er und J. F. Dielmann (1809—1885), der gemütvolle Schilderer hessischen Landlebens, wirkten auf den jungen Burger, der dann nach München und Paris ging, um endlich 1857 sich zu Cronberg im Taunus anzusiedeln. Dort wurde er der Chronist von Frankfurt und Umgebung. Ehrlich und warmherzig, sinnig in der Auffassung sind seine Landschaften aus dem Taunus, seine Motive aus Frankfurter Gassen. Aber ebenso treu und oft humorvoll schildert er das Volk der kleinen Leute. Seine Malweise ist zart und duftig, wo es das Motiv verlangt, sonst aber lebhaft, bunt, und doch von einem kräftigen, goldigen Gesamtton. So steht er als bewundertes Vorbild und als Anreger in einem Kreise von Freunden und Schülern, die, wie der biedere Philipp Rumpf (1821—1896), und besonders der zartfühlige Peter Burnitz (1824 bis 1886) sich ihm als „Cronberger Maler-Kolonie" anschlossen. Daneben wirkt als „letzter Romantiker" Peter Becker (1828—1904), dessen Lebenswerk in etwas altertümlich harter, aber höchst liebevoll eingehender Manier eine Chronik der Rheinlandschaften und des alten Frankfurt bildet.

Wie in Frankfurt, so saß auch in den kleinen Residenzen und Städten der Nachbarschaft mancher tüchtige Künstler unbekümmert um Modeströmungen ruhig vor der Natur. So in Darmstadt Heinrich Schilbach (1798—1851) und August Lucas (1803—1863), deren leicht klassizierende Landschaften durch feine Lichtbeobachtung sich auszeichneten. In Heidelberg malte Christian Köster (1786—1851) seine duftigen Landschaften. Malerisch reicher waren G. W. Issel (1785—1870) und der maßvoll stilisierende Daniel Fohr (1801—1862). Sehr gut sind in dieser Gruppe der süddeutschen Realisten die Schwaben vertreten. Da ist der wunderliche, von Hogarthscher Satire erfüllte J. B. Pflug von Biberach (1785—1865). Da ist der Schlachtenmaler J. von Schnizer (1792—1870), dessen figurenreiche Bilder zumteil sehr urwüchsig, fast ungeschlacht in der Zeichnung und in der grellen Farbengebung, aber voll frisch beobachteter Details sind. Das letztere gilt fast im Übermaß von den Genrebildern des Theodor Schüz (1830—1900). Er geht mit unendlicher Liebe dem Spiel des warmen Sonnenlichtes nach, während Ernst Reiniger (1841—1873) mehr Wert auf gedämpfte, harmonische Beleuchtung, auf Stimmung legt.

Recht im Gegensatz zu diesen von Heimatsliebe getragenen Meistern stand der Frankfurter Adolf Schreyer (1828—1899), ein Schüler des Städelschen Instituts, der aber in München und Paris fortgebildet und dort in einen internationalen Menschen und französischen Maler verwandelt wurde. Er hatte den Krimkrieg mitgemacht, Kleinasien und Nordafrika durchstreift, war überall, wo er Rosse und Reiter studieren konnte, am liebsten dort, wo beide im Naturzustande sich vorfanden. Sein eleganter Realismus machte ihn auf dem Pariser Kunstmarkt höchst beliebt, wohin er auch nach seiner brillanten koloristischen Auffassung durchaus gehörte (Abb. 136). —

Es entspricht der Bedeutung Österreichs für die deutsche Kunst in der zweiten



Abb. 231. Josef Danhauser: Der Prasser. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wenn an dieser Stelle die Malerei des Kaiserstaates als geschlossene Einheit dargestellt wird, nachdem schon früher einzelne österreichische Künstler zugleich mit den ihnen nahestehenden deutschen Genossen genannt wurden. Wien darf ja auch heute als eine der glänzendsten „deutschen" Städte gelten, deren Kunst trotz fremder Einflüsse immer noch eine spezifisch deutsche, aber auch eine spezifisch österreichische Eigenart aufweist. Im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts kam das allerdings noch nicht zum Ausdruck, damals, als die glänzende Rokokokultur durch F. H. Füger (1751—1818) verdrängt wurde zu Gunsten eines internationalen akademischen Neuklassizismus, den der Wiener natürlich „Empire" nennt. Füger spielte dabei Davids Rolle. Er war ja ein Genie in seiner Art, voller Begeisterung für Tugend und Heldengröße, feierlich, gemessen, von steinerner Kälte in der Komposition, sowie in der Geste und Farbe seiner klassischen Erzählungen. Maler dieser Gattung sind in der Regel akademische Lehrer ersten Ranges. Fügers Bilder waren makellos, lebhaft im Kolorit, wohlabgewogen in der Verteilung der Massen, des Lichtes und der Schatten, mustergültig in der Zeichnung, Anatomie und Gewandbehandlung. Ist es zu verwundern, daß ein solcher Musterkünstler streng darauf hielt, daß diese mühsam erworbene Geschicklichkeit, diese trefflichen Regeln, die so sorgfältig aus tausend Vorbildern zusammengestellten Normalformen von seinen Schülern gewissenhaft angewendet wurden? Selbstverständlich duldete er keine willkürliche Einmischung ungeglätteter Naturformen in diesen gewählten Formenkanon, keine Natur in seiner klassischen Akademie. Nur im Porträtfach ließen sich diese Prinzipien nicht durchführen, da es nicht jedermanns Sache war, seine Gestalt, sein Antlitz durch eine antike Büste ersetzen zu lassen. So fanden Johann Baptist Lampi d. ä. (1751—1830) und sein gleichnamiger Sohn (1775—1837), ferner Joseph Grassi (1757 bis 1838) trotz ihres zopfigen Naturalismus immer noch den Beifall der vornehmen Welt, weil

sie in der Art von Lawrence und Gérard eine gewisse vornehme Einfachheit mit genauer Wiedergabe der äußeren Ähnlichkeit und mit feiner Farbigkeit verbanden.

Wie der junge Overbeck und seine Genossen den ersten Ansturm gegen diese äußerlich korrekte, aber seelenlose Manier wagten, wie sie Wien verließen und als Nazarener in Rom sich vereinten, wurde früher schon dargestellt. In Wien blieb zunächst nur ein Vorläufer und Gesinnungsgenosse dieser Heiligenmaler zurück, der ängstlich kleinliche Johann Scheffer von Leonhartshoff (1795—1822). Dann aber kehrte aus Rom, aus dem Kreise der Nazarener, Josef v. Führich (1800—1876) wieder heim und begann, eine Gruppe von Monumentalkünstlern um sich zu scharen. Unter ihnen ragt Leopold Kupelwieser weit hervor (1796—1862), obwohl in seinen religiösen Gemälden die zarte, poetisch-romantische Stimmung den Mangel an Kraft zuweilen verdecken mußte. Leider blieb diese Monumentalmalerei fast ganz auf kirchliche Aufgaben beschränkt. Natürlich konnte darin die gemütvolle und heitere Natur des Deutsch-Österreichers, wie sie die Wiener Moritz von Schwind und Eduard Steinle so köstlich offenbarten, fast ebenso wenig zum Ausdruck kommen, wie in den großen Prunkstücken der Wiener Mode-Porträtmaler, die immer noch mit Reminiscenzen an Lawrence und Gérard, aber mit verfeinertem koloristischem Geschmack, elegante Menschen in schönen Röcken und schönen Posen darstellten. Doch standen neben diesen internationalen Gesellschaftsstücken des Friedrich Amerling (1803—1887) und seines schwachen Nachbeters Schrotzberg (1811—1889) die liebenswürdigen Bildnisse von M. M. Daffinger (1790—1849), die Lithographien und



Abb. 232. F. Gauermann: Vor dem Gewitter.

Miniaturporträts von Josef Kriehuber (1801—1876) als Zeugen des heimischen Empfindens. Auch sonst hatten Klassizismus und Romantik es nicht verhindern können, daß einige naive Malergemüter ganz unbefangen die Natur so zu sehen versuchten, wie sie dem nicht historisch vorgebildeten Naturmenschen zu erscheinen pflegt. Die kleine Gruppe der vormärzlichen



Abb. 233. F. G. Waldmüller: Familienbild.

Genrekünstler, die so unbotmäßig sich der akademischen Lehre entzog, offenbart bei aller Philistrosität außerordentlich viel Kunst und Naturgefühl. Da war Josef Danhauser (1805—1845), ein echter Maler, der etwa in der Manier des Gerard Dou, sehr weich und warmtönig, sehr detaillierend seine Genrebilder ausführt, die an Wilkie und die Düsseldorfer erinnern. Es sind zumeist Gesellschaftsstücke, kleine Dramen aus dem Leben der gutsituierten

Bürgerschaft (Abb. 231). Und doch ist dieser „gemalte Ferdinand Raimund" erfreulich durch die liebevolle Art, wie altwiener Interieurs und Menschen äußerlich treu, obwohl mit etwas erkünstelten Gefühlen dargestellt sind. Neben Danhauser steht Peter Fendi (1796—1842), einer der besten Koloristen dieser Gruppe, liebenswürdig, humorvoll, feintönig wie ein alter Holländer. Miniaturhaft ausgeführt sind auch die Arbeiten von E. Engert (1796—1871) und von Franz Eybl (1806—1880), etwas stereotyp die von Albrecht Schindler (1805—1861) und Karl Schindler (1822—1842). Dazu kommen zwei vortreffliche Tiermaler. Johann Matthias Ranftl (1805—1854), ein Autodidakt, aber geschickt in der Nachahmung jedes alten Meisters, fand nach vielfachen Versuchen und nach einem rastlosen Wanderleben durch Ungarn, Rußland, England und Frankreich schließlich sein Genügen in der Darstellung von Hunden. Dagegen ist Friedrich Gauermann (1807—1862) auf der österreichischen Alm daheim. Er malt die Herden im Sonnenschein oder Gewittersturm und bildet Tiere wie Landschaft mit der gleichen Liebe und Zartheit durch (Abb. 232).

Der einzige ganz urwüchsige Meister dieser Gruppe, ein Moderner in altertümlichem Gewande, ist F. G. Waldmüller (1793—1865). Auch er entwickelt sich autodidaktisch durch Kopieren holländischer Bilder in den Museen. Ein Zufall zwingt ihn, die Natur unmittelbar nachzuahmen, und seitdem erkennt er nur sie als Vorbild an. Mit einer grenzenlosen Gewissenhaftigkeit malt er alles Erkennbare, Strich um Strich, Punkt um Punkt nach. Aber trotz dieser minutiösen Technik wirken seine Bilder merkwürdig groß, ruhig und einheitlich, besonders einzelne Bäume und Baumgruppen in seinen Landschaften. Die Farbe ist meist kalt, aber sie wird zuweilen ganz hell und sonnig, besonders in Hintergrundpartien. Dabei ist sie von einem Reichtum an Tonwerten und Nuancen, der heute kaum übertroffen werden kann. Hinter der scheinbar so primitiven realistischen Manier steht also ein großes Farbenempfinden, das vor allem in den Porträts sich offenbart (Abb. 233). Der „Schiffsmeister Feldmüller" erinnert nicht nur durch seinen roten Frack an Reaburn, der „Fürst Rasumofski" ist von köstlicher Feinheit in Zeichnung und Farbenstimmung. Waldmüller war aber nicht nur als Künstler ein Charakter, sondern auch als Mensch. Sobald er die Richtigkeit seines Prinzips, nur nach der Natur zu studieren, erkannt hatte, fordert er die allgemeine Anwendung desselben. Er, der Professor an der Wiener Akademie, erklärte sich für Auflösung dieses Instituts. Die Mittel sollten zur Unterstützung junger Künstler verwendet werden. Das kostete ihm seine Stellung, und er hatte seitdem viel mit der Not zu kämpfen, obwohl er zeitweise glänzend verkaufte. Heute gehören seine Bilder zu den begehrtesten für ernsthafte Sammler.

Diese liebenswürdige und gesunde vormärzliche Wiener Kunst erfährt eine sichtliche Wandlung durch die Ereignisse des Jahres 1848. Mit der Thronbesteigung Kaiser Franz Josefs fallen so manche Schranken. Auch die Kunst sucht jetzt immer mehr Fühlung mit dem Auslande, nicht immer zu ihrem Vorteil. Eine gewisse Selbständigkeit und trotz aller Lieblichkeit doch naturwahre malerische Auffassung wußte Führich in seinem Kreise zu bewahren. Er versteht es, bei der Ausmalung der Altlerchenfelder Kirche (1854—1861) den trockenen Kartonstil der Nazarener durch eine lebensvolle und zugleich feierliche Dekorationsmalerei zu ersetzen. Alle Mitwirkenden ordneten sich willig seiner genialen Leitung unter, obwohl sie, wie Blaas und Engerth, mehr jener historisch-koloristischen Richtung angehören, die durch Chr. Christian Ruben (1805—1875) in Wien repräsentiert wird. Ruben war in Düsseldorf (1823—1826) und München Schüler des Cornelius und Heinrich Heß gewesen. Von der

religiösen Freskomanier läßt er sich aber als Direktor der Prager Kunstakademie (1841 bis 1852) und als Wiener Professor (1852—1872) zu einer nach Kolorit strebenden Historienmalerei bekehren. Er malt 1846 einen „Columbus" in schrecklich theatralischer Pose und in gekünstelter Beleuchtung, dann historische Maschinen, wie die Schlacht bei Lipan (K. K. Hofmuseum), die nach seinen Kartons von Karl Swoboda (1824—1870) und J. M. Trenkwald (1824—1870) al fresco ausgeführt werden. Es ist die durch Düsseldorfer und Münchner Einflüsse modifizierte belgische Historienmalerei, die sich hier geltend macht. Sie wird deutlicher sichtbar in den großen geschichtlichen Gemälden von E. v. Engerth



Abb. 234. K. Rahl: Karton zum Mittelbilde des Hauptvorhanges in der Hofoper.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

(1818—1897), Karl Blaas (1815—1892) und Karl Wurzinger (1817—1883), ja sogar in den wohlkomponierten Militärbildern des Fritz l'Allemand (1812—1866).

Strenger in den Grenzen der klassischen Tradition bleibt Karl Rahl (1812—1865), der jahrelang in Italien zu seiner Ausbildung weilt und wiederholt dorthin zurückkehrt. Er ist mit Genelli befreundet, stark von Cornelius abhängig, ein ganz von antiken Kompositionsgedanken erfüllter Meister. Aber seine lebensfrohe Art sehnt sich zugleich nach Farbe, die er den Venezianern und den Vlamen abzulauschen sucht. So wirken seine Fresken wie gemalter Cornelius, wie ein in italienische Hochrenaissance übertragener Hellenismus. Der Gunst Th. v. Hansens und seines Mäcens, des Barons Sina, verdankt es Rahl, daß

sein hübsches Talent an monumentalen Aufgaben sich entfalten konnte, nachdem er anfangs in etwas romantischen Oelgemälden deutsche Helden der Sage und Geschichte verherrlicht, aber auch Antikes (Boreas, Orestes) behandelt hatte. Seine Dekorationen an Hansens Bauten, am Palais Sina, am Heinrichshof (1862), am Palais Todesco (1863), im Treppenhaus des wiener Waffenmuseums (1864) und für die wiener Hofoper (Abb. 234) bestehen meist in großen allegorischen Frauenfiguren oder Gruppen, die durch geschmackvolle Komposition und leibliche Farbe ungemein gefielen, aber im konservativen Wien doch noch Verdruß erregten. Rahl, der künstlerisch so ganz im Vergangenen wurzelte, mußte, als zu fortschrittlich gesinnt, seine akademische Professur aufgeben und erhielt sie erst wenige Jahre vor seinem



Abb. 235. H. Makart im Festzuge von 1879.

Tode zurück. Um so mehr waren seine Privatschüler für den genialen Lehrer begeistert, und die gut gedrillte Rahlschule hat noch lange in der Monumentalkunst fortgelebt, in Wien durch Ferdinand Laufberger (1829—1881), E. Bitterlich (1834—1872), A. Eisenmenger (geb. 1830), Chr. Griepenkerl (geb. 1839), sowie durch den dekorativen Landschaftsmaler J. Hoffmann (geb. 1831), ferner in Budapest durch K. Lotz (1833—1904) und M. Than.

Neben diesen koloristischen Zeichnern strebte Hans Canon (eigentlich Joh. v. Strachizipka, 1829—1885) ganz energisch nach Malerei. Aber da ihm die Natur eine frisch quellende koloristische Ader versagte, sucht er sie im Museum sich anzueignen. Es blieb ihm, da er Autodidakt war, auch nichts anderes übrig. Nur wurde er damit der Spielball des Zufalls, stets abhängig von den Vorbildern, die grade auf ihn wirkten. Anfangs süßlich wie die Zopfmaler, ging er dann zu derber vlämischer Manier über. Rubens nahm ihn

ganz gefangen. Dessen saftige, fleischige Gestalten aus dem jüngsten Gericht und Höllensturz erstehen aufs neue in Canons Deckengemälde im Naturhistorischen Hofmuseum, seine breitflächigen Gewandfiguren klingen wieder in den Altarbildern und Porträts. Dann wieder imitiert Canon Madonnen im Stile italienisierender Niederländer des XVI. Jahrhunderts, oder gibt Nachklänge aus dem Rom und Venedig dieser Zeit. Alles das, besonders Rubens' feurige Farbe, wird aber bei ihm oft brutal, durch Glätte seiner pastosen Größe beraubt, und niemals erreicht er den großen Stil, den er sichtlich anstrebt.

So hatte sich in der österreichischen Malerei schon durch zwei Generationen ein starkes koloristisches Streben geltend gemacht, trotz aller Hemmnisse, die im klassisch-romantischen Modegeschmack lagen. Aber dieser mit der alten Zeit immer noch eng verbundenen, zahmen Kunst trat im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts eine neue, als realistisch angepriesene Schule entgegen. Seit den sechziger Jahren ersteht das neue Wien, ersteht an der Ringstraße eine Architektur von imposanter Breite und anspruchsvoller Größe, die nun als ein prachtvolles Gewand die spießbürgerliche Gestalt der winkeligen, gemütlichen Altstadt umhüllt. Eine neue Dynastie lebensdurstiger und genußfreudiger Geschlechter errichtet prachtvolle Paläste, gibt glänzende Feste und macht Wien zur Nebenbuhlerin des napoleonischen Paris. In Hans Makart (1840—1884) ersteht dieser Gesellschaft der Mann, der die Malerei aus ihrem Stilleben erlöst. Makart ist oft fälschlich für einen Vertreter des spezifischen Wienertums erklärt worden. Aber jene leichtlebige, etwas oberflächliche, sorglos heitere echt wiener Lebenslust, die aus den Walzerdichtungen der Familie Strauß klingt und jubelt, war ihm doch fremd. Was er gab, war großartiger, anspruchsvoller, dem Geschmack einer mit großen Mitteln und im großen Stile ihr Leben gestaltenden Gesellschaft entsprechend, einer Gesellschaft, wie sie jede Großstadt erzeugt, die das Leben mit allem Raffinement genießen will, ohne es sich durch allzu große moralische Empfindlichkeit und allzu tiefes Denken zu erschweren.

Der Repräsentant dieser glänzenden Gesellschaft, Hans Makart, war 1840 als Sohn eines Kammerdieners in Salzburg geboren und nach dem Verschwinden seines Vaters in einfachsten Verhältnissen als Wildling aufgewachsen. Da er zu nichts anderem als zum Zeichnen tauglich schien, ging er 1856 nach Wien auf die Akademie. Aber bald erschien er wieder in Salzburg, weil ihn seine Lehrer als talentlos zurückgewiesen hatten.

Der Maler Schiffmann erst entdeckte seine Begabung und nahm ihn mit nach München, wo er schließlich 1861 in Pilotys Atelier Einlaß fand. Aber während Piloty ihn die üblichen Themata des dreißigjährigen Krieges komponieren ließ und ihn veranlaßte, Lavoisier zu malen, der im Gefängnis Experimente anstellt, hatte Makart selber ganz andere Experimente im Auge. Er war kein Freund sorgfältiger Komposition und guter Zeichnung. Aber wie von einem leuchtenden warmen Hintergrund oder von purpurfarbenem Sammet sich elfenbeintonige nackte Leiber abheben, wie im engsten Raume eine Fülle brillanter Farben durch gedämpftes kaltes Blau oder leuchtenden Goldgrund zusammengehalten werden können, das hatte er schnell begriffen, und bald war er Meister darin, bunte Früchte, leuchtende Stoffe und nackte Körper so durcheinander zu wirren, daß sie ein berückendes Farbenfeuerwerk ergaben. Die zwei reizenden kleinen Farbenskizzen der Sammlung Raczynski im Posener Museum zeugen davon, wie ausschließlich malerisch er seine Aufgabe erfaßte. In dem schmächtigen kleinen Mann mit den dunklen lodernden Augen war nichts von der gespreizten historischen Halbbildung der Pilotyschüler, wohl aber ein gewaltiges sinnliches Leben, das

all seine Schöpfungen erwärmte. Die wichtigsten Ereignisse der Weltgeschichte ließen ihn ebenso kalt wie die Geheimnisse der Kostümkunde. Er kannte nur ein paar Renaissancekostüme und benutzte sie ziemlich unbekümmert darum, in welchem Jahrhundert seine Erzählungen spielten. Sie waren malerisch, sie gaben den Figuren jene breiten, bunten Flächen, deren er bedurfte. Das genügte ihm. Um so echter war die Leidenschaft, die in den Kostümen steckte. Von dem rasenden, fessellosen Treiben, das während der großen Pest anno 1350 in Florenz die Arnostadt durchtobte, von der alle Schranken durchbrechenden Lebensgier dieser Tage wußte er ein anschauliches Bild zu geben. Wie hier die größten Schätze verschleudert wurden, um



Abb. 236. H. Makart: Einzug Karls V. in Antwerpen. Hamburg, Kunsthalle.

eine Stunde des Genusses zu erkaufen, wie die schönsten und stolzesten Weiber im Angesicht des nahenden Todes wahnsinnigem Liebesgenusse öffentlich sich hingaben, wie unter dieser schlemmenden, zechenden Menge, diesen vor Liebesgier rasenden, halbnackten Geschöpfen Räuber und Mörder plündernd und mordend sich umhertrieben, das stellte er auf drei großen Leinewanden dar (1868). Alles Tierische im Menschen zeigte er entfesselt und ließ es sich entfalten inmitten der Erzeugnisse feinster künstlerischer Kultur, zwischen edlen Bauten, zwischen den kostbarsten Stoffen, Geräten, Gefäßen. Eigentlich kam es ihm doch nur auf diese schönen dekorativen Dinge an. Die Pest war ihm nur ein Vorwand, um ein Stilleben großen Stils zu liefern. Auch seine beiden Abundantia-Bilder (1870, München, Pinakothek) wollen nichts anderes sein als Stilleben mit Menschenfleisch. So war Makarts Wirken ein Ausbruch malerischer Leidenschaft in einer Zeit, die sich sonst mit saftloser Statistenkunst oder mit kleinlicher Schneiderrealität in Historienbildern begnügte.

Makart hatte das Glück, von seinen Zeitgenossen verstanden zu werden. Mit einem Schlage war er der berühmteste Wiener Maler geworden und blieb es lebenslang. Weder Rahl, noch der durch seine wuchtige Größe den Wienern unsympathische Feuerbach konnten ihn aus der Gunst des Volkes verdrängen. 1869 wird ihm auf Staatskosten ein



Abb. 237. H. Makart in seinem Atelier.

Atelier gebaut und bei seiner Heimkehr von einer italienischen Reise ein glänzender Empfang bereitet. 1879 wird er Professor an der Wiener Akademie. Was man von ihm erwartete, erfüllte er im Weltausstellungsjahre 1873 durch sein Bild „Die Huldigung Venedigs vor Katharina Cornaro" (Berlin, Nationalgalerie). Wohl war nicht jenes heiße Leben darin, wie in seinen ersten viel verleumdeten Werken. Dagegen hatte er versucht, die Farben reicher, glänzender, möglichst ohne Dämpfung durch Helldunkel zu geben. Die zarte Gestalt der blonden Fürstin vor dem tiefdunklen Purpurzelt, dazu das bunte Gewühl des herandrängenden venezianischen Volkes, dies warme Braun, Rot und Gelb und dagegen das kalte Blau des Himmels, der wunderbare Effekt der zart gefärbten Blumen und Meeresfrüchte, all die schwimmenden Glutfarben sind auch im heutigen erkalteten Zustande immer noch eindrucksvoll. Auf uns wirkt dies Bild, ebenso wie der 1877 vollendete „Einzug Karls V. in Antwerpen" (Hamburg, Kunsthalle, Abb. 236), etwas brutal. Damals aber sah man nur, daß es an

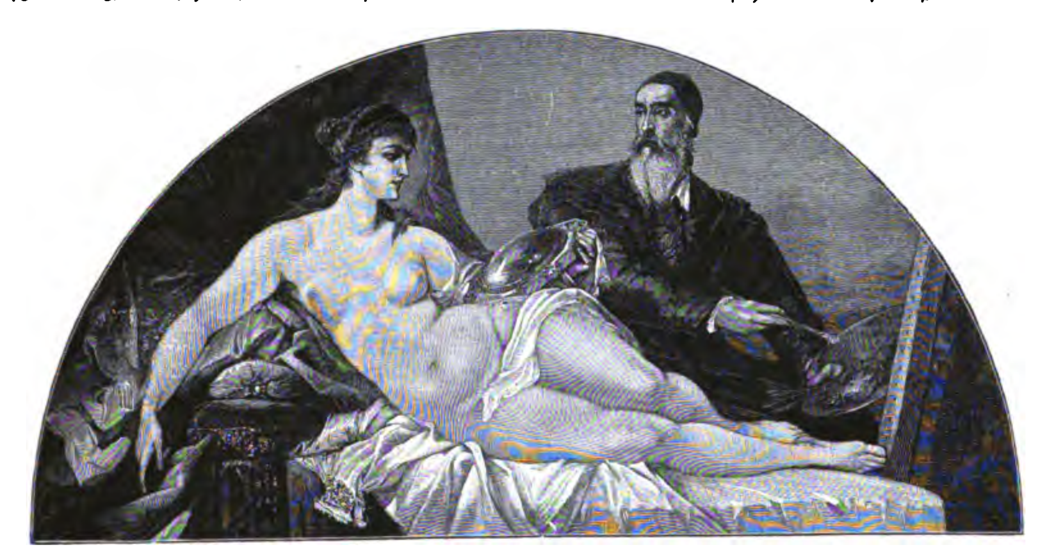


Abb. 238. H. Makart: Tizian. Lünette im Treppenhause des kunsthistor. Hofmuseums in Wien.

farbiger Kraft alles schlug, was bisher die Pilotyschule geleistet hatte, und begeisterte sich daran. Entrüstung herrschte aber unter den gelehrten Kennern über die historischen Fehler, die Makart sich in seinen Werken so seelenruhig zu schulden kommen ließ. Die unbekleideten Mädchen, die nach Dürers Bericht bei dem Antwerpener Einzuge in Nischen zu beiden Seiten der Straßen aufgestellt waren, läßt er ohne weiteres herabsteigen und sich unter die Reckengestalten der einziehenden Landsknechte, zwischen das Hofgesinde und das Volk mischen, läßt sie herschreiten vor dem Rosse des trotzdem etwas gelangweilten Kaisers, vor den wehenden Fahnen des Heeres, wobei die hellen Leiber in ihrer paradiesischen Unbekleidetheit sich wundervoll gegen all die farbigen Kostüme abheben. Daß Makart der historischen Pedanterie spottet und lediglich das Recht des Malers in seinen Geschichtsbildern anerkennt, sollte man ihm doch nicht so leicht vergessen. Seine geschichtliche Bedeutung liegt eben darin, daß er den dekorativen Wert eines Bildes wieder in erste Linie rückte, daß er die Kunst als einen Schmuck des Lebens, nicht als eine historische Illustration erfaßte. Er bleibt der Bahnbrecher des künstlerischen, wenn auch vorläufig noch etwas protzigen Geschmackes in Wien.

In diesem Sinne wurde auch Makarts Atelierausstattung vorbildlich, die Einrichtung seines Palastes in der Gußhausstraße, der mit seinen orientalischen Teppichen und Stoffen, mit dem prächtigen alten Mobiliar, mit den Bronzen, Majoliken, Porzellanfiguren und Goldrahmen, die dazwischen verstreut waren, erziehlich gewirkt hat (Abb. 237). Ihm zum Teil verdanken wir es, daß auch in die schlichte Spießbürgerwohnung das Bedürfnis eindrang, mit ein paar Dekorationsshawls, japanischen Fächern und einem Strauß buntgefärbter trockener Gräser, dem sogenannten Makartbukett, wieder die ersten Anfänge einer stimmungsvollen Ausstattung zu schaffen, über die wir gottlob heute hinaus sind. An seinen Namen knüpft auch der Versuch einer künstlerischen Reform der Frauenkleidung durch das sogenannte Gretchen-Kostüm und den Makarthut. Er war es, der 1879 zur silbernen Hochzeit des kaiserlichen Paares ganz Wien zu Kunstzwecken mobil machte, in lustige Renaissancekostüme kleidete, die in künstlerische Ekstase gesetzte Menge durch die geschmückten Straßen der Stadt führte und dabei in Tausende bis dahin ahnungsloser Seelen die Freude an schönen Stoffen und Farben senkte (Abb. 235). Und nichts anderes hatte er ja auch mit seinen Bildern erzielen wollen, nichts Geringeres, möchte man sagen, während damals behauptet wurde, nichts Höheres.



Abb. 239. H. v. Angeli: Kaiserin Maria Feodorowna von Rußland.
St. Petersburg, Palais Anitschkoff.

Freilich, sein Programm war beschränkt. Alles drehte sich um den einen Gedanken, den elfenbeinartigen Glanz eines Frauen- oder Kinderleibes abzusetzen gegen sattes Grün, Gold oder Rot, gleichgültig, ob diese Farbe aus sprödem Plüsch, weichem Fell oder rauhem Tuch bestand (Tafel XIV). Die stoffliche Verschiedenheit wurde kaum angedeutet. Wenn er sich herbeiläßt, Männergestalten beizufügen, so dienen die natürlich nur als Folie für die Frauen, Mädchen und Kinder. Denn diese allein interessieren ihn. Als er in den Wiener Hofmuseen in vier Lünetten die vier größten Maler darzustellen hatte, schilderte er sie selbstverständlich in ihrem Verhältnis zur Weibesschönheit. Er setzt neben Lionardo die feingliedrige schlanke blonde Florentinerin, neben Dürer eine melancholische, langgewandete deutsche Frau, neben Tizian eine üppige venezianische Venus (Abb. 238), während Rubens seine schöne Helene Fourment an sich preßt. So malt er die Herren der



Hans Makart, Schachspielerinnen (Aus: „Der Sommer“).
Dresden. Kgl. Gemäldegalerie.

Zu Schmid, K[illegible] [illegible] des XIX. Jahrhunderts. II. Bd., S. [illegible]. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

In diesem Sinne wurde auch Makarts Atelierausstattung vorbildlich, die Einrichtung seines Palastes in der Gußhausstraße, der mit seinen orientalischen Teppichen und Stoffen, mit dem prächtigen alten Mobiliar, mit den Bronzen, Majoliken, Porzellanfiguren und Goldrahmen, die dazwischen verstreut waren, erziehlich gewirkt hat (Abb. 237). Ihm zum Teil verdanken wir es, daß auch in die schlichte Spießbürgerwohnung das Bedürfnis eindrang, mit ein paar Dekorationsshawls, japanischen Fächern und einem Strauß buntgefärbter trockener Gräser, dem sogenannten Makartbukett, wieder die ersten Anfänge einer stimmungsvollen Ausstattung zu schaffen, über die wir gottlob heute hinaus sind. An seinen Namen knüpft auch der Versuch einer künstlerischen Reform der Frauenkleidung durch das genannte Gretchen-Kostüm und Makarthut. Er war es, der [illegible] zur silbernen Hochzeit des kaiserlichen Paares ganz Wien zu Kunst[illegible] mobil machte, in lustige Renaissancekostüme kleidete, die in [illegible] Ekstase gesetzte Menge durch die geschmückten Straßen der Stadt und dabei in Tausende [illegible] ahnungsloser Seelen die Freude an schönen Stoffen und Farben (Abb. 235). Und nichts anderes [illegible] er ja auch mit seinen Bildern [illegible] zielen wollen, nichts [illegible] möchte man sagen, während [illegible] behauptet wurde, nichts H[illegible].



H. v. Angeli: Kaiserin Maria Feodorowna von Rußland.
St. Petersburg, Palais Anitschkoff.

Freilich, sein Programm [illegible] beschränkt. Alles drehte [illegible] um den einen Gedanken, den elfenbeinartigen Glanz eines Frauen- oder Kinderleibes abzusetzen gegen sattes G[illegible] Gold oder Rot, gleichgültig, ob die Farbe aus sprödem Plüsch, wei[illegible] [illegible] Tuch bestand (Tafel XIV). Die stoffliche Verschiedenheit wurde [illegible] [illegible] er sich herbeiläßt, Männergestalten beizufügen, so dienen die natürlich [illegible] Frauen, Mädchen und Kinder. Denn diese allein interessieren ihn. [illegible] Treppenhaus des Museums in vier Lünetten die vier größten Maler darzustellen [illegible] selbstverständlich in ihrem Verhältnis zur Weibesschönheit. Er setzt [illegible] schlanke blonde Florentinerin, neben Dürer eine melancholische [illegible] Frau, neben Tizian eine üppige venezianische Venus [illegible] während Rubens seine schöne Helene Fourment an sich preßt. So malt er die H[illegible]



Hans Makart, Schachspielerinnen (Aus: „Der Sommer").
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau



Abb. 240. L. Passini: Kürbisverkäufer von Chioggia.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

Schöpfung als die Diener weiblicher Schönheit, und zum Danke dafür drängten sich die Wiener Schönheiten aller Stände dazu, unter irgend einem Vorwand in seinen Bildern Modell zu stehen, zu seiner Kleopatra (1875, Stuttgart), oder zur Dianajagd (1880), zu der Badeszene „Im Sommer" (1881), als Bacchantin (1880) oder als einer der „fünf Sinne" (1872—1879, Wien, Moderne Galerie). Man hat sich damals über diese Unsittlichkeit erregt. Aber entkleiden wir uns nicht auch vor dem Arzte? Auch in anderer Hinsicht war es ungefährlich, ihm als Aktmodell zu dienen. Denn eine porträtähnliche Wiedergabe des Kopfes oder Leibes war da nicht zu fürchten. Seine Malerei war viel zu oberflächlich, als daß er individuell charakterisiert hätte. Und doch dürfen wir nicht übersehen, was Makart für seine Zeit geleistet, daß er der erste große dekorative Maler der neuen deutschen Kunst war, ein farbentrunkener, lebensprühender und Leben gebender Poet. Kurz, er war ein geborener Künstler, kein gelernter Maler, ein Meister, der in Farben dichtet, ob er Geschichte oder Landschaft, Porträt oder Stilleben malt.

An internationaler Berühmtheit kann es H. v. Angeli (geb. 1840) fast mit Makart aufnehmen. Aber er verdankt dieselbe nur zum geringeren Teile seiner Kunst, in der Hauptsache den hohen und allerhöchsten Herrschaften, die sich von ihm porträtieren ließen. Denn nachdem er einige Historienbilder in der Art Pilotys und Delaroches gemalt (der Rächer seiner Ehre u. a.), widmete er sich ausschließlich dem Fürstenporträt im Hofmalerstile. Wie eine alte Ordenstracht hat sich dieser devote Höflingsstil unter den Malern fortgeerbt. Es gehört dazu ein Park- oder Schloßhintergrund, von einem schöndrapierten Vorhang nebst obligater Säule halb verdeckt, ein mächtiger wappengeschmückter Thronsessel oder ein Tisch im Stile Louis XIV., drei teppichbelegte Stufen im Vordergrund und eine vom Mantel oft recht wunderlich umwallte Herrschergestalt auf dem Podium. Mag das nun koloristisch oder zeichnerisch, pastos oder vertrieben gemalt sein, die Hauptsache ist der szenische Apparat, der ewig der gleiche bleibt. Angeli erfreute seine Klientel durch sicheren Geschmack bei der Nachahmung dieser hergebrachten Formeln, durch noble Farbengebung. Zuweilen gelingt es ihm auch, etwas Individualität in diese Porträts hineinzutragen, das Allzuglatte, Lackierte in der Behandlung zu vermeiden (Abb. 239). Aber schließlich ist auch er der Routine verfallen, einer kalten Pracht, die dem biederen Untertanenverstande imponiert, den Maler abstößt. Noch äußerlicher in der Auffassung war der beliebte Toilettenmaler Josef Koppay (geb. 1857). Dagegen vertritt Sigmund l'Allemand (geb. 1840) mit seinen lebensgroßen Reiterporträts einen solideren Realismus. Julius Payer (geb. 1842) versuchte sogar in seinen Nordpolarbildern modernes Leben im Format des Historienbildes wiederzugeben. Doch reichte hierzu sein malerisches Vermögen nicht aus.

Übrigens war in dieser Zeit der protzigen Riesenleinewanden doch das Interesse an gemütlichen Genrebildern im Düsseldorfer Stil nicht untergegangen. Friedrich Friedländer (1825—1899) malt Anekdoten aus dem Invalidenleben, Kurzbauer (1840—1879) fesselt durch seine Novelle von den „ereilten Flüchtlingen" (Wien, Hofmuseum). Ludwig Passini (geb. zu Wien 1832, gest. zu Venedig 1903) ergötzt durch Darstellungen aus dem venezianischen Volksleben (Abb. 240). Aber er ergänzt schon das rein anekdotische Interesse durch das künstlerische dank seiner verblüffenden Technik im Aquarellmalen. Von Jugend auf hatte er diese gepflegt. In Venedig war er Gehülfe des einst hochgeschätzten Aquarellisten C. Werner gewesen, der für den Bedarf reisender Engländer venezianische Ansichten en gros

lieferte. Passinis Aufgabe war es damals, Volksszenen als Staffage in dieselben zu malen, wodurch er lernte, schnell und scharf die Typen zu erfassen, weniger auf sinnigen Inhalt als auf charakteristische Äußerlichkeiten zu sehen. Nachdem er anfangs vorwiegend Geistliche, Mönche, Chorherren in reichen Kircheninterieurs gemalt hatte, ging er später auf die Gasse und gab prächtige Schilderungen des venezianischen Volkes. Ein Schüler, aber ein trivialer Nachahmer Passinis ist E. Blaas, der seine vollbusigen venezianer Mädeln für den Kunstbedarf



Abb. 241. A. v. Pettenkofen: Das Rendez-vous.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

gewisser Mäcene arbeitet. Bald macht sich auch die Lage Österreichs als deutsches Grenzland gegen den Orient in der Malerei geltend. Wie Algier für die Pariser, so ist Ägypten für die Wiener eine Quelle steter koloristischer Anregung. Hierher ging Makart mit Lenbach, hier wirkte Leopold Karl Müller (1834—1892) als vortrefflicher Orientmaler, ebenso Karl Wilda (geb. 1854). Dagegen wendet sich A. v. Pettenkofen (1822—1889) gen Osten. Als ehemaliger Offizier begeistert er sich für Soldatenszenen und gibt mit dem ihm wahlverwandten Anton Straßgschwandtner (1826—1881) zusammen ein Uniformwerk der österreichischen Armee in Lithographie heraus (1850—1852). Dann lernt er, wie der Münchener Th. v. Horschelt,



Abb. 242. Rudolf von Alt: Wien vom Belvedere.
Wien, K. u. K. Gemäldegalerie.

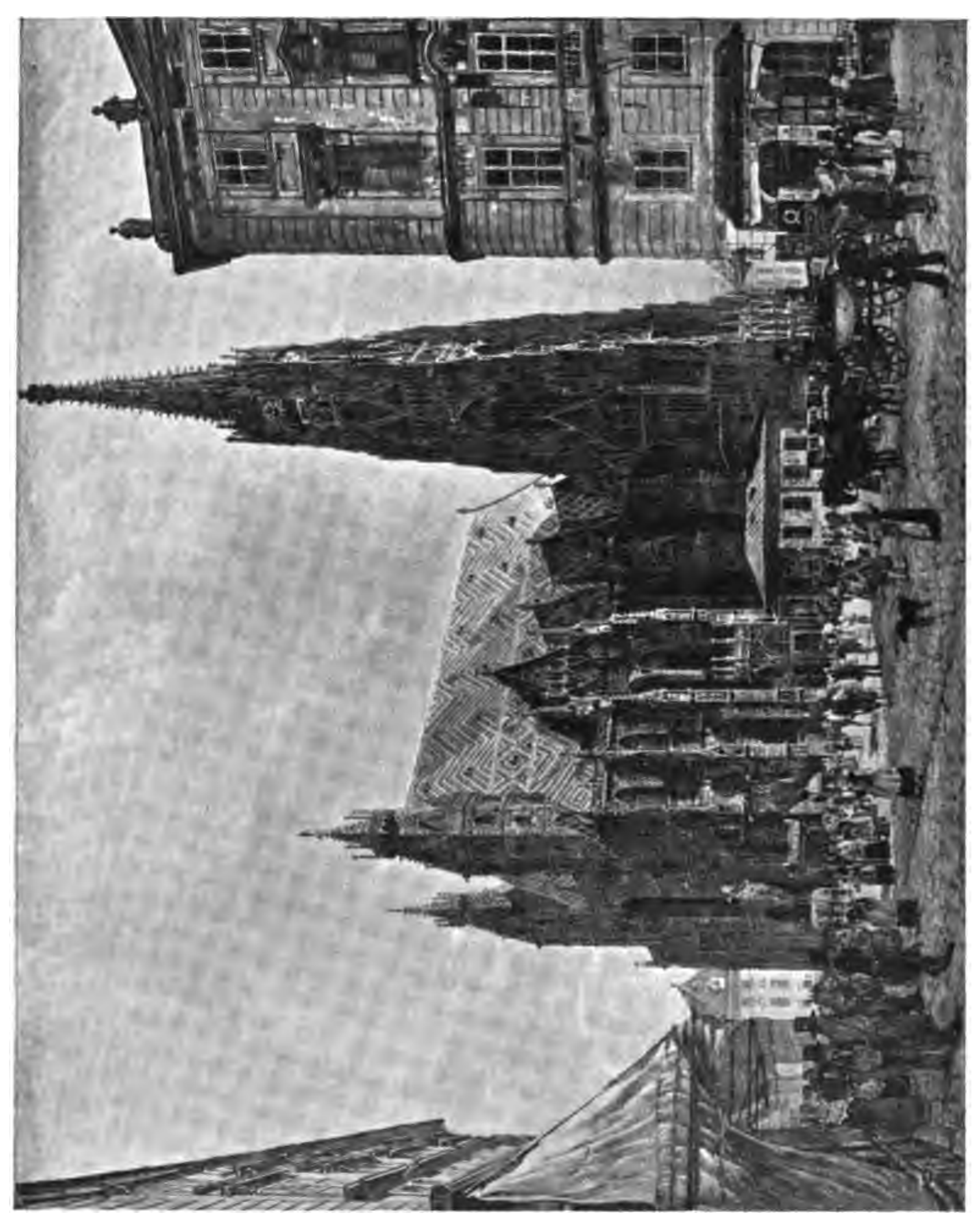


Abb. 243. Rudolf v. Alt: Der Stefansdom (1832). Ölgemälde.

auf abenteuerlichen Wanderungen durch Österreich, Ungarn und Italien das Leben nach dem Leben malen, und zwar ohne Beigeschmack von Salon oder Atelier. Seine Bilder aus dem Feldlager und dem Zigeunerdasein waren einfach, aber kräftig behandelt, wurden dann, besonders seit dem venezianischen Aufenthalt (1870) farbiger, endlich unter dem Einfluß der Freilichtmalerei wieder duftiger und feintöniger (Abb. 241).

Die ältere Wiener Landschaft mit ihrem sauberen Baumschlag wird ersetzt durch Albert Zimmermanns (1808—1878) interessant komponierte und saftig gemalte Bilder aus den österreichischen Bergen. Unter dem Einfluß der Fontainebleau-Schule steht Zimmermanns Schüler Emil Jakob Schindler (1842—1892), der in manchen seiner kühl gestimmten Prater-



Abb. 244. Jan Matejko: Kosciusko bei Raclawice (Mittelgruppe).

studien an Corot erinnert, andererseits oft eine strenge Größe der Komposition erstrebt, die ihn vorteilhaft aus der Masse der Ansichtsbildermaler heraushebt. Auch Th. v. Hörmann (1840—1895) neigt anfangs als Schüler von Barbizon noch zum Bräunlich-Farbigen, bis er aus eigener Kraft Licht und Luft malen lernt und so den Bahnbrechern der Hellmalerei sich zugesellt. Besonders sympathisch unter diesen Wiener Landschaftern ist Rudolf Alt (1812 bis 1905). Sein Vater, Jakob Alt (1789—1872), hatte stille Winkel und Gäßchen aus dem alten reichsstädtischen Frankfurt a. M. gemalt. Im übrigen verdiente er sein Brot, indem er auf weiten Reisen durch Österreich, Italien und die Krim berühmte Ansichtspunkte für Liebhaber aquarellierte, wie sie vor Erfindung der Photographie als Reiseerinnerungen gesucht wurden. Vor den akademischen Ideallandschaften hatten diese Veduten den Vorzug,

daß man von ihnen eine gewisse Ähnlichkeit mit der Natur verlangte. Das war eine gute Schulung für den jungen Rudolf, der seinen Vater bei diesen Arbeiten unterstützte und sich schon in jungen Jahren eine hohe technische Gewandtheit erwarb. Dazu kam ein feiner Blick für das Malerische und eine fast Menzelsche Beobachtungsschärfe (Abb. 242), die doch nicht bis zur Zerstörung der Bildwirkung ausartete. Endlich verband sich damit eine stille Begeisterung für Altwien, dessen große Bauten und stille Winkel er mit Liebe und mit unbestechlicher Aufrichtigkeit dargestellt hat (Abb. 243). Th. v. Hörmann und Rudolf Alt, aber auch Eugen Jettel (1845—1901), Tina Blau (geb. 1847), Hugo Darnaut (geb. 1850) u. a. gehören schon mehr dem jungen, sezessionistischen Wien an, jener Generation, die sich nicht mehr durch Nebensachen vom Malen ablenken läßt und die nebenbei den Beweis geliefert hat, daß immer noch die schöne Donaustadt der Ausgangspunkt jeder neuen Bewegung in Österreich ist.

In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dachte noch niemand daran, Wien seine Würde als deutsche Hauptstadt des österreichischen Gesamtstaates in der Kunst streitig zu machen. Allmählich erst kommen mit dem Fortschreiten des Nationalitätenkampfes, mit der Loslösung von der germanischen Gemeinkultur jene verderblichen nationalen Sonderbestrebungen zum Vorschein, jene Dezentralisierungsversuche, die Österreich so tief erschüttern. Sie würden in der Malerei weit weniger gefährlich sein als im Staatsleben, wenn sie zur Begründung lebenskräftiger, eigenartig nationaler Kunstschulen führten. Aber durch starke Reden allein und durch Verachtung der deutschen Kultur wird noch keine tschechische oder polnische Kunst geschaffen. Gerade die Böhmen, die am heftigsten allen Zusammenhang mit deutscher Kultur ableugnen, konnten sich bisher am wenigsten von ihr frei machen. An Versuchen dazu fehlte es allerdings nicht. Schon unter den Schülern des Christian Ruben (1805—1875) begannen J. Manes (1821—1871) und Karl Swoboda (1824—1870) dem tschechischen Wesen Rechnung zu tragen. Dagegen kam durch E. v. Engerth, der 1854—1865 in Prag Akademiedirektor war, die belgische Historienmalerei zur Herrschaft. Ihr bester Vertreter in Böhmen war der aus Prag gebürtige J. Czermak (1831—1878). Er malte in Pilotys und Gallaits Art pechschwarze Historien- und Genrebilder, ohne damit nationale Propaganda zu verknüpfen. Ein Menschenalter später trat dann Wenzel Brozik (1851—1901) in das Kunstleben ein. Sein Kolorit war ungleich feiner als das Czermaks, seine Bilder auch größer und figurenreicher. Sonst aber unterscheiden sie sich höchstens durch die tendenziöse Anbringung slavischer Trachten und Typen von den Werken anderer Schüler des Piloty und der Pariser Akademie. Neben dem in der Pilotyschule obligatorischen Columbus (1884) stellt Brozik vorwiegend böhmische Geschichte dar, den Abschied König Ottokars II., den Empfang der Gesandtschaft des König Ladislaus 1878 (Berlin, Nationalgalerie) oder eine Doppelhochzeit im Hause Habsburg „Tu felix Austria nube". Natürlich glaubten die Herren in Prag und Budapest, nationale Kunst zu schaffen, wenn sie Szenen aus der Geschichte ihres Volkes malen. Sie leben damit in demselben Wahn, dem in aller Welt auch heute noch die Historienmalerei die staatliche Protektion verdankt. Im gleichen Stile und gleichen Maßstabe wie für Versailles die Ruhmestaten der französischen Armee, für die Berliner Ruhmeshalle preußische Schlachten, so werden für polnische Museen von Jan Matejko (1838—1893) der Reichstag zu Warschau, die Union von Lublin (1869), Kosciuszko bei Raclawice (Abb. 244) und die Befreiung Wiens durch Sobiesky (1883) gemalt, oder für Budapest durch Julian Benczur (geb. 1844) der „Abschied des Ladislaus Hunyadi",



Abb. 245. A. Grottger: Der Kampf.



Abb. 246. A. Grottger: Die Versöhnung.

oder durch M. Zichy (1827—1906) und Franz Eisenhut (geb. 1857) die Taten Stephans des Großen und seiner Nachfolger. Überall dieselben großen Deklamationen, dasselbe Säbelrasseln, die echten Kostüme und Waffen, alles im Atelier an müden Modellen oder steifen Gliederpuppen mühselig zusammenstudiert in der sicheren Erwartung, dadurch das Nationalgefühl mächtig zu heben.

Gemalt wird in Krakau und Warschau schon seit Jahrhunderten, aber eine „polnische Kunst" gibt es doch noch nicht. Polen ist auch in den Jahren seiner Unabhängigkeit kulturell immer von Westeuropa abhängig gewesen und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Ein Blick auf die 1894 in Lemberg veranstaltete Ausstellung polnischer Kunst bewies das. Etwa anderthalb Tausend Kunstwerke waren da zusammengetragen. Selbst den biederen



Abb. 247. J. v. Brandt: Der Alarm.
Nach einer Gravüre von Fr. Hanfstaengl.

Chodowiecki hatte man als polnischen Künstler mit eingereiht, trotz seines Berlinertums und seiner Verehrung für Preußens Könige. Und doch war unter all den Bildern kaum eines, das nicht den Stempel irgend eines deutschen, französischen oder italienischen Vorbildes trug. Da waren die Porträtmaler des Klassizismus, die Wiener Lampi und Grassi (1757—1838),



Abb. 248. L. Horovitz: Bildnis seiner Tochter.

Dominik Estreicher aus Krakau (1750—1809) und sein Schüler Josef Peszka (1767—1831), ferner der Mengsschüler Franz Smuglewicz (1745—1807). Auffallend war doch die große Zahl polnischer Militärmaler, wie Alexander Orlowski (1777—1832), Peter Michalowski (1801—1855), J. Suchodolski (1797—1875). Sie erklärt sich aus der polnischen Ruhmessehnsucht und der kriegerischen Zeit, denn auf die napoleonischen Kämpfe folgte der russisch-türkische Krieg, dann die polnische Revolution (1830—32). Als ein verspäteter

Romantiker darf Arthur Grottger (1837—1867, Sohn des Malers J. Grottger) gelten, ein Schüler von Christian Ruben und kurze Zeit auch von Schwind (1858), der ihn stark beeinflußt hat, wenigstens zeichnerisch. Dagegen wurde für sein Kolorit eine venezianische Reise (1846) maßgebend. Mit Vorliebe behandelte er, wie die meisten Polen, die Leidensgeschichte seines Volkes, seine vergeblichen Freiheitskämpfe und sein Schicksal unter russischer Herrschaft, wobei ein naiver Realismus der Zeichnung sich mit romantischen Empfindungen oft wunderlich mischt. So wenn er die heilige Jungfrau darstellt, die in den Bergwerken Sibiriens der Witwe eines polnischen Kriegers erscheint. Als einen Vorläufer Wereschtschaginscher Tendenzmalerei lernen wir ihn in den Bildern „Kampf und Versöhnung" kennen. Der Russe und Pole ringen erbittert auf schneebedecktem Schlachtfeld (Abb. 245). Auf dem zweiten Bilde ruhen die beiden Gegner, in weichen Schnee gebettet, im Tode friedlich vereint (Abb. 246). Den Münchner und Pariser Realismus vertritt dann der oben erwähnte Jan Matejko. Was ihm an malerischen Qualitäten etwa fehlte, ersetzte er reichlich durch Chauvinismus. Darum bringt er mit Vorliebe die Überlegenheit polnischer Nationalhelden über Deutsche zur Anschauung, z. B. 1878 in der Schlacht bei Tannenberg, 1882 in der Huldigung Herzog Albrechts von Preußen vor König Sigismund von Polen. Natürlich muß er auch seiner Sympathie für Frankreich Ausdruck geben durch die Darstellung des „Einzugs der Jungfrau von Orleans" (1886). Der kurzsichtige Maler lieferte auf dieser Riesenleinwand ein Ragout von realistischen Details, verbunden durch schwärzliche luftlose Schatten. Wie viel anspruchsloser nnd künstlerischer ist dagegen Josef v. Brandt (geb. 1841), der heute noch in München ansässig ist. Er ist ein begeisterter Schilderer der melancholischen Schönheit der Steppe und des wildromantischen Lebens ihrer Bewohner. Dabei steht er als Schüler von Franz Adam malerisch weit höher als der unbeholfene Grottger. Auch hat er neben einer wahrhaft virtuosen Technik einen sicheren Blick für die ethnographische Eigenart halbwilder Reitervölker und vor allem eine Kenntnis ihrer Pferderassen, ihrer Lebensgewohnheiten und Erscheinungsformen, die ihn als Vollender des von Theodor von Horschelt Angestrebten erscheinen läßt (Abb. 247). Den wilden Ritt der Kosakenscharen über öde Steppe, den mühseligen Zug von Tartarenhorden durch unwegsame Einöden malt er so anschaulich, wie den heißen Kampf altpolnischer Reiter. Immer sind es vor allem die Pferde, deren struppige Echtheit, deren Beweglichkeit und Lebendigkeit uns erfreut. Neben Brandt haben noch andere polnische Maler ihren Wohnsitz in München, so Alfred Wierusz Kowalski (geb. 1849), Josef Chelminski (geb. 1850), Johann Chelminski (geb. 1851). In Krakau wirkt als Heiligenmaler der Seitz-Schüler Peter Stachiewicz (geb. 1858), ferner der Schlachtenmaler Julius Kossak (geb. 1824). Als Porträtmaler leben in Wien Leopold Horovitz (geb. 1843, Abb. 248), Kasimir Pochwalski (geb. 1856), Zygmunt Ajdukiewicz (geb. 1862). Die meisten dieser „Maler auf ski oder wicz" huldigen nicht nur einer ganz internationalen Münchner oder Pariser Mache, sondern leben auch vielfach dauernd außerhalb Polens. Das galt auch von dem in Rom ansässigen Henri Siemiradzki (geb. 1843—1902). Er malte anfangs bluttriefende Schreckensbilder im Pariser Stil, wie die „lebenden Fackeln des Nero" (1877), dann dekorativ wirkende antike Genreszenen in einer raffinierten Hellmalerei mit einem Stich ins Lüsterne, z. B. Phryne in Eleusis (Abb. 252). Wie die Mehrzahl der polnischen Künstler zeichnete sich also auch Siemiradzky mehr durch Gewandtheit in Nachahmung fremder Kunstweisen, als durch nationale Eigenart aus.

Die gleiche Beobachtung wie auf der Lemberger Ausstellung von 1894 konnte man 1896 auf der Budapester Millenniumsausstellung machen. Mögen die Ungarn noch so stolz sein auf ihre „uralte Kultur", so können sie doch nicht leugnen, daß diese im Grunde genommen deutscher Import ist, dem anfangs italienische, später reichlich französische Bestandteile beigemischt wurden. Von spezifisch magyarischem Wesen ist in Budapester Kunstausstellungen sogar noch weniger, als in Lemberg oder Krakau von polnischem zu bemerken. Karl Lotz (1833—1904), der große Freskenzyklen im Wiener Burgtheater und in Budapest im Vestibül des Nationalmuseums, in der Akademie und in verschiedenen Kirchen ausführte, war Rahlschüler, ebenso Moritz Than. A. Liezen-Mayer (1839—1898) oder Alexander Wagner (geb. 1838),



Abb. 249. M. Munkacsy: Sturm auf der Heide.

die auf internationalen Ausstellungen die ungarischen Säle schmückten, waren Piloty-Schüler und blieben es, so gut wie Julius Benczur (geb. 1844), der Direktor der Budapester Akademie

Anders scheint es mit Michael Munkacsy zu stehen (1844—1900). Er hat in Tischreden sich oft genug als Ungar gefeiert und feiern lassen. Aber wenn er auch seinen deutschen Namen Michael Lieb ablegte und nach seinem Geburtsort Munkacs sich fortan nannte, Magyar ist er damit doch nicht geworden, trotz verschnürtem Sammetrock und hohen Stiefeln. Der deutschen Kunst verdankt er auch die Grundlage seines Ruhmes, den später das bewährte Reklamegenie der pariser Kunsthändler und die Ruhmessehnsucht der Budapester Landsleute zu so schwindelhafter Höhe trieb, daß eine gerechte Würdigung des ehrlich ringenden Mannes heute fast unmöglich erscheint. Alles wurde ausgebeutet, vor allem die traurigen Jugendschicksale Munkacsys, der als Sohn eines deutsch-ungarischen kleinen Beamten in zarter Jugend elternlos wurde, als Tischlergeselle in Arad seine Laufbahn be-

gann, bei dem umherziehenden Maler Szamossy den ersten Malunterricht empfing, in Budapest und Wien unter den schwersten Entbehrungen sich fortbildete. Erst in München fand er 1867 in Franz Adam einen guten Lehrer und 1868 zu Düsseldorf in Knaus den geistigen Führer. Hatte er bisher nach der Natur studiert, seine Bilder aber aus dem Gedächtnis geschaffen (Abb. 249), so leitete Knaus ihn an, alles nach der Natur fertig zu machen. Er befreite gleichsam den in dem Jüngling schlummernden Realismus. Allerdings nehmen Munkacsys Genrebilder nun manche Züge der Knausschen Kunst an, so der „gähnende Schusterbub (Ums Morgenrot)" u. a. Zugleich entwickelt aber Munkacsy in Bildern aus dem



Abb. 250. M. Munkacsy: Der letzte Tag des Verurteilten.
Nach der Radierung von Courtry.

ungarischen Volksleben plötzlich eine so robuste Kraft, eine solche Urwüchsigkeit der Typen, eine so lebendige, packende Darstellung der Personen, wie sie der gefällige Knaus nie besessen. Das Studium eines Leiblschen Bildes soll diese Qualitäten in Munkacsy ausgelöst haben, wie sie in den „Letzten Tagen eines Verurteilten" hervortreten (Abb. 250). Da wächst Munkacsy plötzlich hinaus über die Salonschönheit der Knausschen Schusterbuben und herzigen Schwarzwälderinnen. Einen düsteren Ton schlägt er in seinen Erzählungen an, und ebenso in seiner Farbe, in den breit hingestrichenen Asphaltmassen mit ihrem schmutzigen Graubraun und kalten trostlosen Weiß. Das Bild erhielt im Pariser Salon 1870 die goldene Medaille. Der dramatische Inhalt, der kräftige Realismus, die befremdenden ungarischen Kostüme hatten dort ebensosehr Aufsehen erregt, wie die etwas barbarisch Behandlung der Farbe. Daraufhin schlägt Munkacsy eine Professur in Weimar ab und siedelt nach Be-

endigung des deutsch-französischen Krieges nach Paris über. Ein Luxemburger Baron führt ihn dort in die Gesellschaft ein, stirbt bald darauf und gibt somit Munkacsy Gelegenheit, die reiche Witwe zu heiraten. Er, der jahrelang von Wasser und Brot gelebt, gelangte plötzlich in den Besitz eines stattlichen Vermögens, eines pariser Hotels und eines herrlichen Rittersitzes in Luxemburg. Das wirkt auf seine Kunst zurück, sie wird üppig. Bisher hatte er in Düsseldorf und dann in Paris andauernd ungarische Armeleutbilder gemalt. Aber weder die Charpiezupferinnen, noch die gefangenen Strolche (1873), weder das Leihhaus (1874), noch der Dorfheld (1875) gefielen so, wie einst die „Letzten Tage des Verurteilten" gefallen hatten. Da kam er 1876 auf den guten Gedanken, sich selbst und seine Gattin im Atelier darzustellen und der Erfolg war plötzlich wieder da. Aus dem bescheidenen, strebsamen, allezeit lustigen, aber etwas unbeholfenen jungen Düsseldorfer war inzwischen ein eleganter Pariser geworden, der mit seiner hübschen Gattin in einem höchst luxuriösen Atelier sein neuestes Werk in breitem Goldrahmen bewundert. Die Farbe war bunter, tonvoller, der Vortrag lebendiger als ehedem, der Maler ungarischen Dorfelends war in einen Salonkünstler verwandelt. Besonders sensationell wirkte aber, daß er nicht mit süßlicher Geziertheit, sondern mit kecken, kräftigen, zuweilen fast grellen Farben auf tiefdunkelem Bitumegrunde modernen Luxus, die überladenen Innenräume seines Palais malte. Um das Entzücken zu steigern, komponierte Munkacsy in der Folgezeit interessante Motive in das Mobiliar hinein, etwa junge Frauen, die der hübschen Wöchnerin ihre erste Visite machen, oder eine junge Mutter, die mit ihren Sprößlingen dem Frühstück der Mopsfamilie zuschaut (zwei Familien).

Doch hielt diese Begeisterung nicht an, weder bei ihm, noch beim Publikum. In „Vaters Namensfest" und der „Zuckerdiebin" wurden die „Motive" langweiliger und die Malerei nicht besser. Da tat Munkacsy mutig einen Schritt rückwärts. Während ringsum alles aus der Historienmalerei zur Gegenwartkunst, von den melodramatischen Rührstücken zur Schlichtheit strebte, setzte er Kostümfiguren in einen Louis XIII. Salon, ließ er 1878 Milton sein „Verlorenes Paradies" drei hübschen gerührten Töchtern diktieren. Mit seinen tiefen, schwermütigen Tönen, seinem vornehmen Schwarz, Grau, Rot, seiner pathetischen Schilderung des unglücklichen blinden Dichters gewann er wieder die Herzen der Menge. Im Salon erhielt er die „große Goldene", Österreich adelte ihn für diese Düsseldorfer Romantik großen Stiles. Munkacsy wollte den Erfolg ausnutzen und malte ein paar Jahre später (1886) als Gegenstück zum unglücklichen Dichter den unglücklichen Musikus, einen „sterbenden Mozart", der noch sein Requiem dirigiert. Nur schade, daß man ohne Erklärung das Bild mißverstehen und Mozart für irgend einen rheumatischen Kapellmeister halten könnte, der in seiner Krankenstube Terzettprobe hält.

Indessen wechselte Munkacsy noch einmal die Dekoration. 1881 erschien sein „Christus vor Pilatus" (Abb. 251), ein Riesenbild, das einen Siegeszug durch alle Welt machte, um schließlich in die Hände des amerikanischen Millionärs Wanemaker zu kommen. Alles Düsseldorfische ist hier vergessen, die Szene im Stile der französischen Orientmaler realistisch arrangiert. In der mosaizierten Nische Pilatus, ein charakterloser, der Volksleidenschaft nachgebender Römer, vor ihm, inmitten der aufgeregten Menge, Christus mit geistvollem Asketenkopf, trotz der gefesselten Hände großartig erhaben über die Rachsucht der Menge und die Feigheit des Römers. Zwischen ihnen ein prachtvoller Araber mit Patriarchenbart, der mit einer

großen, echt pariserischen Advokatengeste Christi Todesurteil fordert. Die weißen Gewänder Pilati und Christi in ihrem Kontrast zur Buntheit der Volkstrachten und des Mosaiks, die drängende Volksmasse im Helldunkel des Vorraums mit dem Durchblick auf Jerusalem, wer sollte nicht anerkennen, daß ein großer malerischer Zug in diesem pompös vorgeführten realistischen Drama steckt. Viel Bühneneffekt, viel Statistenmimik, aber doch Leben und köstlich warme, satte Farben, die in einem Meer von Asphalt schwammen.

Munkacsy hatte gelernt, jede, auch die gewaltigste Fläche, malerisch zu bewältigen. Das gab ihm Mut zu einem neuen Riesenbilde. Sein „Christus auf Golgatha" (1884) war 7 m lang, 5 m hoch, zerfiel aber bei der Komposition in Einzelgruppen, die der blecherne, blauschwarze Gewitterhimmel farbig nicht zusammenhielt. Vollends mißglückte das gewaltige Deckenbild im Wiener Hofmuseum mit seinen plump-realistischen allegorischen Flügeldamen. Es gefiel selbst im Pariser Salon nicht. Aber Munkacsy hatte nun einmal Geschmack an der Monumentalmalerei und den damit verbundenen schönen Honoraren gefunden, und so schuf er 1891—1893 für Budapest die „Huldigung der ungarischen Völker vor Arpad", eine Leinewand von 16 m Länge, deren Mißerfolg zum Teil schon durch Größe und Thema bedingt war. Dazu kam aber, daß er das schon fertige Bild noch fünf Monate lang übermalte und doch nicht hinreichend farbig beleben konnte. Es ging die frühere charaktervolle Frische seiner Gestalten verloren bei dem Versuch, die ungarischen Urahnen interessant und schön zu malen — unnützes Streben solchen halbwilden Stämmen gegenüber. Unverkennbar begann schon damals ein rapider Verfall seiner künstlerischen Kräfte einzutreten. Sein letztes großes Werk, das „Ecce homo" zeigt das in erschreckendem Maße.

Munkacsy selbst kam das nicht zum Bewußtsein. Er war indessen die größte internationale Berühmtheit unter den Malern geworden, mit Aufträgen und Auszeichnungen überhäuft, von Bewunderern umringt. Er erzielte geradezu fabelhafte Preise nicht nur für seine großen Werke, die jahrelange Arbeit erforderten, sondern ebenso für die Menge kleiner Genrebilder, die er dazwischen auf den Markt warf. Sein neuer Palast in der Avenue de Villiers war ein Wunder der Innendekoration, die Feste, die er darin gab, waren das Entzücken der vornehmsten Pariser. In Ungarn, wo er einst als armer Teufel um ein paar Gulden sich halbtot gearbeitet, wurde er nun wie ein Fürst empfangen und geehrt. 1896 war er bereit, als Leiter der ungarischen Staatsmuseen und der Kunstverwaltung überhaupt nach Budapest überzusiedeln. Da brach ein schweres Nervenleiden über ihn herein und lebend wurde er in einer Anstalt zu Endenich bei Bonn begraben, dort, wo vor ihm schon ein größerer Zuflucht gefunden hatte, Alfred Rethel.

Ein Vergleich zwischen diesen Schicksalsgenossen liegt nahe. Aber er ist schmerzlich für die deutsche Eigenliebe. Beide wollten das Größte in der historischen Monumentalmalerei leisten. Der geniale Rethel mußte kurz vor dem Ziel und ohne die Wonne des Ruhmes genossen zu haben, dahingehen. Der talentvolle Munkacsy hat bei Lebzeiten Ruhm und Einnahmen weit über Verdienst gehabt. Denn wie ehrlich er es auch in seiner Kunst gemeint haben mag, zu den führenden Geistern, den Bahnbrechern darf man ihn doch kaum zählen. Er ragte wohl als Maler ein gut Stück über die Menge hinaus. Aber was bedeutet das neben Menzel und Leibl, neben Courbet oder Manet? Seine Farbe, einst pikant durch das breite Helldunkel mit dem von rückwärts einfallenden Lichte, später packend durch sinnliche Glut, wurde schließlich immer starrer. Kein Wunder, daß er der hereinflutenden Hell-

malerei in ohnmächtigem Zorne den Krieg erklärte. Aber auch sein zeichnerischer Realismus war nicht echt, so wenig wie sein Magyarentum. Er mußte erleben, daß die Ungarn selbst sich beklagten, weil die Typen auf dem Arpad-Bilde mehr Franzosen als Magyaren glichen. Was ihm den Weg zur ernsthaften Wahrheit sperrte, war sein Hang zum Theatralischen, der ihn, den Sohn des kgl. Salzsteuereinnehmers, dazu verführte, im ungarischen Magnatenkostüm aufzutreten. Dieser Hang zum Theatralischen, der die finstere Geste des Verurteilten von 1870, die rührende Verzweiflung Miltons und den hoheitsvollen Ernst Christi vor Pilatus unangenehm beeinflußte, der ihm bei der großen Menge höchsten Ruhm sicherte, das Künstlerauge aber nicht bestechen kann. Die Kühnheit und temperamentvolle Energie seiner früheren Arbeiten kann darüber nicht hinwegtäuschen, daß Munkacsy doch zum guten Teil von Reminiszenzen



Abb. 251. Munkacsy: Christus vor Pilatus.
Nach der Radierung von A. Mongin (Gaz. des beaux arts 1881).

lebte. So kann er, der Sohn einer zugewanderten deutschen Familie, der erst in Paris die ungarische Sprache beherrschen lernte, kaum als magyarischer Nationalkünstler angesehen werden! Oder sollten etwa die Bilder aus dem ungarischen Volksleben, wozu ihm Düsseldorfer, Franzosen und Italiener Modell gesessen, als Dokumente der ungarischen Kulturgeschichte gelten?

Schließlich hat Munkacsy nicht einmal eine eigentliche Schule in Ungarn begründet, obwohl viele der Jüngeren länger oder kürzer von ihm Anleitung erhielten. Aber man darf nicht vergessen, daß Ungarn erst seit 1867 sich einer freien nationalen Entwicklung erfreut, und so bleibt die Hoffnung auf die Zukunft unbenommen. Nicht als ob es in der Gegenwart arm an Künstlern wäre, die wie Philipp László und andere z. T. sogar inter-

nationalen Ruf genießen. Aber die magyarische Originalkunst, die von München und Paris unabhängige, wird doch erst von kommenden Geschlechtern zu schaffen sein.

* * *

Blicken wir schließlich zurück auf diese Epoche deutscher Malerei, so stand sie, um ein Schlagwort zu gebrauchen, im Zeichen des Realismus. Aber das ist eben nur ein Schlagwort, geprägt in Opposition gegen das Modewort Idealismus. Es kann nur den Sinn haben, daß die Majorität der Künstler damals danach strebte, nicht aus der Menge der Einzelerscheinungen allgemein gültige Typen zu komponieren, sondern die Einzelerscheinung möglichst in ihrer Besonderheit wiederzugeben. Allerdings war damit durchschnittlich mehr Studium nach der Natur verbunden, als die Nazarener oder die klassizierenden Konturkünstler für notwendig hielten. Aber keineswegs war so die Gefahr beseitigt, daß mancher nach Malrezepten und nach konventionellen Zeichenmethoden arbeitete, statt alles Darzustellende immer von neuem der Natur unmittelbar zu entreißen. Nach wie vor hängt das Verhältnis des Künstlers zur Natur ab von seiner Persönlichkeit, von der Energie, mit der er die Schulkünste abzustreifen und die eigene Beobachtung dafür einzusetzen weiß. Eine wirkliche Errungenschaft dieser Epoche war es aber, daß die Majorität der deutschen Maler wieder gelernt hatte, ein Bild auf malerische Werte hin zu komponieren. Wohl haftet diesem Geschlechte, wie dem gesamten deutschen Leben in dieser Epoche des Aufschwunges noch manch philiströse Kleinlichkeit an, manche unkünstlerische Reminiszenz aus der Zeit, da Dichten und Denken höher galt als Meißeln und Malen. Aber in den Besten dieser Generation lebt doch ein großer, herrschermäßiger Geist, und auch im Volke wächst das Kunstverständnis langsam heran. Deutschland bereitet sich vor auf eine neue, bessere Zeit, auf jene rein künstlerisch empfindenden Menschen, wie sie uns die Zukunft vielleicht bringen wird.



Abb. 252. H. Siemiradzki: Phryne in Eleusis.



Abb. 253. E. Hundrieser: Kaiser Wilhelm-Denkmal am Deutschen Eck, Koblenz. Architekt: Bruno Schmitz.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photograph. Gesellschaft, Steglitz.

c. Bildnerei.

Die deutschen Bildhauer fühlten sich auch in der Mitte des XIX. Jahrhunderts immer noch der antiken Plastik gegenüber verpflichtet, glaubten immer noch der Natur nur soweit nachgeben zu dürfen, als es sich mit dem durch Thorwaldsen aufgestellten Begriff vom hellenischen Formenadel und hellenischer Stilreinheit vertrug. Aber Thorwaldsen hatte ja seine Anschauungen ganz einseitig aus der antiken Plastik des V. und IV. Jahrhunderts geschöpft. Für ihn und seine Nachahmer existierte die große Epoche der hellenistischen antiken Bildnerei überhaupt nicht. Sie achteten Laokoon gering und mit ihm alles andere, was noch Winckelmann geschätzt, mindestens schloß man es als nicht mustergültig von der Nachahmung aus. Die dekorative Ungebundenheit und schwungvolle Größe der spätgriechischen Skulptur war ihnen ebenso verdächtig, wie ihre realistische Wiedergabe der Stoffe, ihre Sicherheit, mit der sie die rauhe Haut des vom Wetter gepeitschten Kriegerleibes, die schmiegsame Oberfläche des in der Palästra gestählten Jünglingskörpers und die weichschimmernde Hülle eines Mädchenleibes zu unterscheiden wußte. Alles das hatte zu viel Verwandtschaft mit der Barockplastik, die man immer noch mit Leidenschaft bekämpfte. Plötzlich trat völliger Umschwung ein und man knüpfte fast unmittelbar an die verlästerte Schule Berninis wieder an, um sie leider noch oberflächlicher und äußerlich dekorativer anzuwenden, als je zuvor. Es gereichte der neueren deutschen Plastik nicht zum Segen, daß sie, statt über Phidias und Praxiteles hinaus im Sinne der Meister des pergamenischen Altares sich fortzubilden, vielmehr in falsch verstandenem Realismus die strenge Antike als überwunden betrachtete und sich der manierierten Naturanschauung der Barock- und Rokokokünstler gänzlich hingab. Die Neuklassizisten hatten noch das richtige Empfinden gehabt, daß der Bildhauer

durch sein Material auf Stilisierung angewiesen sei, in Wirklichkeit nicht mit der Malerei wetteifern könnte. Ihr Fehler war nur, daß sie die Natur nicht selbständig umzugestalten suchten, sondern fertig präpariert den Antikensammlungen entnahmen. Auch schätzten sie, als echte Söhne ihrer Zeit, die Wirkung durch die Form viel zu gering. Man verlangte dafür mehr Geist vom Künstler, große Gedanken und edle Gefühle. Aber gerade die Plastik kann nicht mit „Geist" allein auskommen, besonders, wenn jede scharfe Charakteristik, jede starke Bewegung als maßlos, als unplastisch und vulgär verschrien wird.

Da verfiel man denn in den entgegengesetzten Fehler. Man verzichtete auf jede Stilisierung und ahmte die malerische Oberfläche der Dinge in Gips und Stein nach. Statt wie es der alte Schadow verlangte, eine sichere Kenntnis der Struktur des Körpers zu erwerben, überließ man das Meiste dem Gefühl. Und da man nach dem Gebrauche der Zeit dafür Vorbilder in der früheren Kunst suchte, glaubte man in den Meistern des Barock Eideshelfer entdeckt zu haben. In München kam dazu die gleichgerichtete Bewegung in der Architektur, die Vorliebe für deutsche Renaissance, Barock und Rokoko, wie sie besonders durch Lorenz Gedon (1844—1883) gepflegt wurde. Zu den derben Bauformen jener Paläste und Villen paßten diese dekorativen Figuren, diese Karyatiden, Hermen und malerischen Reliefs. Auch war Gedon, wie das die berühmten Holztüren am Palais des Herren von Heyl zu Worms beweisen, wirklich durchdrungen von dem graziösen Geist jener älteren Vorbilder. Das gefiel und er machte Schule. Hatte man zuvor die Giebeldreiecke und die Nischen der klassizierenden Bauten des XIX. Jahrhunderts mit steifen Nachahmungen hellenischer Reliefs und Freifiguren gefüllt, so wurden nun die Fronten und Treppenhäuser der neubelebten Spätrenaissance-Architektur mit Kopien nach barocken Gebälkträgern und Balustradenequilibristen ausgestattet. Die Ausführung in billigem Material begünstigte jede Willkür der Formen und jene Überladung der Fronten, die an Stelle der früheren Dürftigkeit und Sparsamkeit Mode wurde. Diese oberflächliche und überladene Dekoration wurde auch auf die Denkmalsplastik übertragen. In den Zeiten des Klassizismus hatte die Bildhauerei das Schaffen des Malers bestimmt. Goethe setzt einmal die Vorteile auseinander, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe. Jetzt dringen dagegen die Maler in die Plastik ein und der Glanz der Münchner Pilotyschule, der Einfluß von Lenbach, Makart u. a. reizt zur Nacheiferung. Gedon stand



Abb. 254. M. Wagmüller: Das Grabmal des Künstlers. Nach der „Kunst unserer Zeit" XI.

inmitten dieses Kreises, dem auch die beiden Führer der neuen Richtung in München und Berlin, Wagmüller und Begas, maßgebende Anregung verdanken.

Michael Wagmüller (1839—1881) war als Schüler von Windmann inmitten der gemäßigt klassizistischen Bildhauer herangewachsen. Aber aus Mangel an Aufträgen mußte er im Beginn der sechziger Jahre durch die Herstellung kleiner Genrebilder sich durchhelfen und gewann so jenen Blick für das Malerische, den er auch beim Modellieren seiner Genrefiguren und Porträtbüsten von Döllinger, Paul Heyse, Lachner u. a. später bewährte. Freilich neigte er hierbei zur Übertreibung. Da er wie viele seiner gleichgesinnten Mitarbeiter die Tonmodelle zumeist nur in Gips formen, nicht in Stein oder Marmor ausführen konnte, suchte er durch kräftige Unterschneidungen und tiefes Ausbohren der Augensterne jenes reflexlose Material zu beleben, die Stoffe weich, fließend oder flatterig zu behandeln. Zu solcher Oberflächlichkeit kam noch bei seinen Arbeiten für König Ludwig II., bei dem Kolossalbrunnen für Linderhof und den Dekorationen für Herrenchiemsee die Notwendigkeit übereilten Schaffens. Dagegen war sein Liebigmonument in München doch eine recht solide Arbeit. Leider konnte er nur die Hauptfigur noch selbst ausführen, während die Vollendung nach Wagmüllers Tod (1881) an Wilhelm Rümann übertragen wurde. Reifer noch ist das Grabdenkmal, das er sich und seinem frühverstorbenen Töchterchen gesetzt hat (Abb. 254). Sehr fein ist da die ideale Frauengestalt empfunden, die auf des Künstlers Sarkophag einen Palmenzweig niederlegt und zugleich mit mütterlicher Liebe auf ihr zartes Kindlein blickt, das so harmlos-fröhlich am Grabe spielt. So war durch Wagmüller die Münchner Bildhauerschule aus der allzu sorglich glättenden Manier Schwanthalers zu jenem entschieden malerischen Realismus fortgeschritten, wie ihn neben Wilhelm von Rümann (1850—1906), Jacob Ungerer (geb. 1840) und Ludwig von Kramer (geb. 1841) besonders Ferdinand von Miller d. j. (geb. 1842) vertritt. Er war der Sohn des bekannten Erzgießers und selbst ein Meister dieser Kunst, zugleich auch ein tüchtiger Bildhauer. In den siebziger Jahren hatte er in Amerika eine Anzahl Monumente geschaffen, so für St. Louis (Shakespeare und A. von Humboldt), ferner für Bogota (General Mosquera) und für Charlestown (Kriegerdenkmal). Dann eröffnete sich ihm im deutschen Vaterlande reiche



Abb. 255. R. Maison in seinem Atelier.
Nach einer Photogr. von M. Dietrich, München.

Arbeitsgelegenheit. Von ihm stammt in Bamberg der sehr fein gegliederte Monumentalbrunnen mit der Bildsäule des Königs Maximilian von Bayern, das Kriegerdenkmal in Elbing, das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Metz (1889) u. a. Neben von Miller hat sich besonders Rümann durch seinen Monumentalbrunnen für Lindau, sein Bayern-Denkmal zu Wörth (1889), sein Prinzregent-Denkmal zu Nürnberg als ein Künstler erwiesen, der zwar ohne besondere Originalität, aber von gesundem Realismus erfüllt ist. Etwa im gleichen Sinne ist in Karlsruhe Hermann Volz (geb. 1847) tätig, ein Schüler von Steinhäuser, dessen Scheffel-Monument zu Karlsruhe die Gestalt dieses jungdeutschen Sängers recht volkstümlich verkörpert.

Allmählich wurde in München die oberflächlich dekorative Nachahmung von Spätrenaissance und Barock durch gründliches Naturstudium überwunden. An dieser Entwicklung hatte wohl den stärksten Anteil Rudolf Maison (1854—1904). In Regensburg geboren, begann er seine Studien in München am Polytechnikum, ging aber bald zu der aufblühenden kunstgewerblichen Skulptur über. Er lieferte für Herrenchiemsee die Brunnenfiguren zur Pegasusfontaine und zu anderen Bassins, Notstandsarbeiten ohne höheren künstlerischen Wert, für die er schlecht genug bezahlt wurde. Aber unverdrossen bahnte er sich selbst seinen Weg und bewahrte sich, wie Menzel und Böcklin, in hartem Ringen die heilige Begeisterung für die Kunst, ohne Rücksicht auf Herrengunst und äußere Vorteile. In einer Reihe von Entwürfen betätigte er seine impulsive Kraft, seine Freude an starker dramatischer Handlung. Themata, die sonst dem Maler vorbehalten schienen, behandelte er plastisch und versuchte, die wildesten Leidenschaften großer historischer Ereignisse in wenigen Figuren zu konzentrieren. So stellte er die Ermordung Cäsars und 1885 eine Kreuzaufrichtung dar, die zunächst selbst an der Isar nur geteilte Aufnahme fanden. Der Realismus, an den man in der Malerei schon gewöhnt war, verletzte damals noch in der Plastik. Selbst seine Freunde beklagten, daß die vortreffliche Marienfigur der Kreuzaufrichtung durch die „planlos hingeworfenen Faltenmotive" zerstört sei. Der Klassizismus steckte ihnen noch in den Knochen, der von der Mutter Gottes selbst unter dem Kreuze verlangte, daß sie die Faltenmotive planvoll ordnet und die vorgeschriebene Stellung von Standbein und Spielbein wahrt.



Abb. 256 R. Maison: Der Eselreiter.
Nach Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts.

Einen durchschlagenden Erfolg hatte Maison erst, als er seine malerische Plastik vom Historischen auf das „Genrehafte" übertrug. Die Kühnheit, Richtigkeit und Lebendigkeit, mit der er die flüchtigsten Bewegungsmotive gleichsam als Momentaufnahmen plastisch wiedergab, setzten in Erstaunen. Eine glänzende, trotz der peniblen Durchbildung flotte Ausführung kam

hinzu. Er malte gleichsam mit dem Modellierholz jedes Material, Tuch, Haut, Leder usw. Ja, er ging in seinem Realismus so weit, daß er völlig naturgetreue Färbung hinzufügte, was bisher keinem außer Böcklin gelungen war. Die Theoretiker lehrten ja, daß nur Tönung der Figuren zulässig sei, weil jede realistische Bemalung zur Konkurrenz mit dem Wachsfigurenkabinett führen müßte. Maison widerlegte sie, indem er die Bemalung künstlerisch an einem Kunstwerk anwandte. Besonders glücklich waren seine Niggerfiguren, die er teils in ruhiger Stellung, teils in voller Bewegung gab. So den von seinem bockenden Reittier emporgeschleuderten Eselreiter (1893, Abb. 256), oder den von einem Leoparden im Sprunge niedergeschlagenen schwarzen Träger. Die wie aus Bronze gegossene Muskulatur, die glänzenden Effekte der tiefgetönten Epidermis brachte Maison durch Modellierung und Bemalung gleichmäßig zur Geltung. Hatte er bei diesen Negergestalten die über pralle Muskeln gespannte Haut gegeben, so zeigt er am „Philosophen“ den feiner geformten Körper eines Kulturmenschen, beim „Augur“ die weichlichen Fettpolster, die schlaffere Epidermis des Alters. Kurz, überall hat er als echter Realist die individuelle Körperbildung betont.



Abb. 257. R. Maison: Teichmannbrunnen zu Bremen.
Nach einer Photogr. von L. Koch, Bremen.

Und doch strebte Maison darüber hinaus nach monumentalen Aufgaben. Dabei lernte er den ganzen Jammer unserer modernen Denkmalskonkurrenzen kennen, die zur systematischen Unterdrückung von Talent und Originalität in der Plastik führen. Maison hatte immer die besten Aussichten. Er wurde stets prämiiert, wenn in der Jury die Künstler überwogen. Aber ebenso regelmäßig wurde er dann von der Ausführung ausgeschlossen, da diese meist von einem „großen Komitee“ vergeben wird, in dem Stadträte und andere „Kunstkenner“ die entscheidende Mehrheit ausmachen. Maison hatte das Unglück, in seinen Denkmalsentwürfen poetische Gedanken in schlichter, strenger Form zu geben und dabei dem „Gewöhnlichen“ möglichst aus dem Wege zu gehen. Er vergaß, daß die „Majorität“ immer das Gewöhnliche liebt und das Originelle haßt. So erklärten 1887 bei der Konkurrenz um ein Brunnenmonument zum Jubiläum der ersten deutschen Eisenbahn (zwischen Nürnberg und Fürth) die Fachleute Maisons Entwurf für den bildhauerisch bestgelungenen. Er stellte die Überwindung der rohen Naturkraft (Centaur) durch menschliche Intelligenz (verkörpert durch einen Jüngling)

dar und war von gewaltiger Energie des Ausdrucks. Man wählte statt dessen einen Obelisken nebst Wasserbecken, kurz, den üblichen großen Tafelaufsatz, der von einem braven Nürnberger Künstler nach bekannten Mustern zusammenkomponiert war. Hier wenigstens wurde Maison eine Genugtuung dadurch zu teil, daß man nachträglich auf Staatskosten seinen Brunnenentwurf in der Nürnberger Nachbarstadt, in Fürth, ausführte. Schlimmer erging es ihm 1897 in Aachen, wo sein Entwurf für ein Denkmal Kaiser Wilhelm I. alle Konkurrenzarbeiten weit überragte. Maison stellte die drei Rheintöchter dar, die dem alten Kaiser jubelnd die Krone überreichen. Aus dem Wasserbecken in dem sie sich tummeln, ragte, auf Felsblöcken stehend,



Abb. 258. R. Maison: Modell für das Kaiser Friedrich-Denkmal zu Berlin.
Nach einer Photographie von Fr. Hanfstaengl, München.

die Heldengestalt Siegfrieds des Drachentöters empor, zu dessen Füßen das erschlagene Ungeheuer lag, dessen schuppiger Leib und mißgestalteter Kopf über den Beckenrand malerisch heraushingen. Auf schlichtem Sockel erhob sich hinter dem Becken das Reiterbild des Kaisers, schlicht und groß aufgefaßt. Der Gedanke war so poetisch, so allgemeinverständlich, die Ausführung so geschickt, so malerisch, so monumental, daß man mit Bedauern konstatieren muß, daß die deutsche Kunst hier durch die Kurzsichtigkeit der lokalen Jury um eines ihrer besten Denkmale gekommen ist. Dagegen durfte Maison 1899 seinen Teichmannbrunnen für Bremen vollenden, der aber leider nicht günstig aufgestellt wurde (Abb. 257). Zu den besten dekorativen Leistungen des Münchener Meisters gehört ferner das, was er zur Ausschmückung des Reichstagsgebäudes in Berlin beigesteuert hat. Vielleicht ist es auch das künstlerisch Reifste von allen hier geschaffenen Skulpturen, diese von Kampfbegeisterung erfüllte

Kolossal-Statue Kaiser Ottos I. (1898) und die beiden prachtvollen Rittergestalten auf der Attika des Baues. Die letzteren kommen übrigens in den Wiederholungen am Seitenportal des Bremer Rathauses noch viel besser zur Geltung.

Maisons letzte Lebensjahre füllte die Arbeit am Kaiser Friedrich-Denkmal für Berlin (Abb. 258). Da ihm die Aufgabe gestellt war, ein naturgetreues Bildnis, nicht eine Idealfigur zu schaffen, so widmete er sich mit hingebendem Fleiß, mit unerhörter Gewissenhaftigkeit diesem Ziele. Jahrelang hatte er ein Pferd im Atelier als Modell stehen. Aber als er erfuhr, daß Kaiser Friedrichs Schlachtroß etwas höher gebaut war, zerschlug er das Modell, verkaufte das Pferd und erwarb ein anderes, das genau dem einstigen Original entsprach. So entstand ein Werk von höchster Naturtreue, dem zugleich durch Strenge und Größe der Auffassung ein imposanter architektonischer Zug innewohnt. Die unglückselige Aufstellung des Denkmals, die dem Künstler so viel Verdruß gemacht, hindert uns heute, die eigentliche Schönheit desselben zu erkennen. Bei richtiger Sockelhöhe, richtigem Abstand und Hintergrund würde es als eines der besten Schöpfungen des absoluten Realismus anerkannt werden. Denn diesem Ziele strebte Maison mit heiligem Ernste nach. Daneben beschäftigten ihn in den letzten Jahren auch ideale Entwürfe, wie die Odinsgestalt oder die Nornen (Abb. 255). Aber er konnte und wollte sie nicht in die stilisierten Formen kleiden, die Hildebrandt und die junge münchner Künstlerschaft wieder in Mode gebracht. Er glaubte fest, daß es ihm gelingen würde, monumentalen Gesamteindruck trotz schärfstem Individualisieren und trotz gewissenhafter Kleinarbeit zu erzwingen und so eine eigene Idealkunst zu begründen. Vielleicht kommen spätere Generationen auf diesen Weg zurück.

Stand Berlin als Malerstadt wohl hinter München zurück, so bewahrte es doch wenigstens nach Zahl und Umfang der Arbeiten den alten Ruf als vornehmste Pflegestätte der Plastik. Hier nahm Reinhold Begas (geb. 1831) etwa die Stellung ein, die Wagmüller in München innegehabt. Wie der letztere zeitweise mehr gemalt als gebildhauert hatte, so wußte auch Begas als Sohn eines Malers frühzeitig Pinsel und Modellierholz nebeneinander zu führen. Allerdings fand er während seiner Studienzeit auf der Berliner Akademie und in den Ateliers von Rauch und Widnmann keine Gelegenheit, aus dem engen Bannkreise einer streng plastischen formalen Bildung sich zu befreien. Aber schließlich entrann er nach Rom und geriet hier mitten unter die Maler, in den Kreis der Lenbach, Böcklin und Feuerbach. Sie weckten sein Gestaltungsvermögen, während zugleich die überschwängliche Kraft Michelangelos und die malerische Freiheit Berninis ihm zur Abkehr von der strengen Richtung der Berliner Rauchschule verhalfen, die ohnehin seiner kräftig sinnlichen Natur zuwider war. So tritt frühzeitig bei Begas eine merkwürdige Doppelnatur hervor. Einerseits die seit Schadows Zeiten der Berliner Plastik eigene realistische Schärfe und Herbheit, andererseits eine mehr südländische quellende Fülle der Gestaltung, eine barocke Auffassung und ausgesprochene Sinnlichkeit der Formengebung. Jener Realismus kam zunächst, fast schüchtern noch, in seinem Jugendwerke „Hagar und Ismael" zum Durchbruch, während die in Rom entstandene Gruppe „Pan, eine Nymphe tröstend" in der weichen Fülle des noch halbreifen Mädchenkörpers, in der malerisch behandelten Muskulatur des Panleibes schon den glänzenden Anfang seiner mehr barocken Genreskulpturen darstellt, die das beste Teil von Begas' Schaffen bilden sollten. Statt der marmorharten Nymphen der Klassizisten stellte Begas ein zartes angenehmes Fräulein dar, das in seiner rührenden Hilflosigkeit einen reizenden Kontrast zu dem animalisch kräftigen Halb-

menschen mit seinen zottigen Ziegenfüßen und seinen, wie zum Kusse gespitzten, sinnlichen Lippen und begehrlichen Blicken bildet.

Eine solche Betonung der Leidenschaften, eine solche greifbare Wirklichkeit des Fleisches galt zu jener Zeit als eine unerhörte Überschreitung der Gesetze der Plastik. Begas wurde dadurch der Vorkämpfer einer neuen Generation und als solcher 1860 zugleich mit seinen Freunden Lenbach und Böcklin an die Weimarsche Kunstschule berufen, von wo er aber nach wenigen Jahren dauernd nach Berlin zurückkehrte. Hier trat er durch seinen Konkurrenzentwurf zum Schiller-Denkmal in schärfsten Gegensatz zur alten Berliner Schule. Begas trug zwar 1863 trotz aller Opposition in der Konkurrenz den Sieg davon, aber man wußte ihm so viel Schwierigkeiten zu machen, daß er erst 1871 das Denkmal vor dem berliner Schauspielhause errichten konnte (Abb. 259). In seinem energischen Aufbau, in seiner schlichten Durchbildung der Hauptgestalt ist es heute noch das beste öffentliche Denkmal, das Begas ausgeführt hat. Trotz mancher Schwächen im einzelnen ist es der große Wurf eines kühn die Tradition durchbrechenden jungen Genies. In der Gewandung ist mit der Gewohnheit des Klassizismus aufgeräumt, der das Kostüm nur benutzte, um darunter die Aktfigur zu zeigen. Bei dieser Schillerfigur hängt der lange Rock einfach und natürlich um die etwas mageren Glieder. Der Kopf ist trotz des Dichterlorbeers nicht antikisierend, sondern von einer für jene Zeit fast schroffen Naturwahrheit, von einer trotzigen Kühnheit und Energie in den die Spuren des Leidens tragenden Zügen. Und so sind auch die vier



Abb. 259. R. Begas: Schillerdenkmal vor dem Schauspielhaus in Berlin.
Nach einer Photographie von E. Linde & Co., Berlin.

Sockelfiguren, Lyrik, Drama, Geschichte und Philosophie nicht die üblichen charakterlosen Frauenzimmer, die erst durch Beischriften und Symbole ihre Bedeutung gewinnen. Die Philosophie, die übrigens an eine der Sibyllen von Michelangelos Decke erinnert, ist vielmehr eine wirkliche Verkörperung von Intelligenz und kühner Forschung. In der Figur des Dramas lebt eine gewaltsam niedergehaltene Kraft, die eben in furchtbare Tat ausbrechen will. Und über diesen Frauen, die sichtlich genau nach dem Leben gestaltet wurden, schreitet langsam, pathetisch, den Blick seherhaft in die Weite gerichtet, der Dichter dahin. In keinem anderen Denkmal hat Begas so viel Unabhängigkeit trotz mancher Anklänge an Römisches gezeigt. Das männlich Herbe, das beste Erbteil von Schadow und Rauch, kommt voll zum Ausdruck.

Indessen muß Begas auch ans Verdienen denken und so arbeitet er eine Reihe hübscher Einzelfiguren, Venus, die den Amor tröstet (1864), das nach dem Bade sich trocknende Mädchen (1865), die im Bade überraschte Susanna (1872), oder die mit einem letzten Hauch von Schamhaftigkeit ihre süßen Glieder enthüllende Phryne. Sie fielen damals auf durch die Rücksichtslosigkeit, mit der das Fleischliche des Modelles hervorgehoben war. Ganz besonders gilt das von einer Gruppe „Merkur und Psyche“ (1874 bis 1878, Berlin, Nat.-Gal.). Der energische Ruck, mit dem der Götterbote die süße Last emporhebt, und das Zaghafte des Mädchens, das sich diesem athletischen Jüngling etwas verschämt anvertraut, machen das klassische Motiv recht menschlich verständlich, besonders für den, der die Modelle kennt. Auch in dem Raub der Sabinerinnen (1876) weiß Begas den gefährlichen Vergleich mit den zahlreichen älteren Bearbeitungen dieses Motivs dadurch zu bestehen, daß er die Leidenschaft des sich verzweifelt wehrenden Weibes und des in heißer Begehrlichkeit rauh zufassenden Mannes stärker hervorhebt. Dabei nutzt auch er, wie seine älteren Vorgänger, den Kontrast des biegsamen Frauenleibes und des massiven Männerkörpers nach Kräften aus. Begas' bedeutendste Leistung in dekorativer Hinsicht waren aber in dieser Zeit jene Gruppen, die er 1876 für den von Hude und Hennicke erbauten Schlachthof zu Budapest schuf. Einerseits ein Stier, der eben von einem nackten Jüngling zum Schlachten gefesselt wird, andererseits ein Büffel, an den sich der Metzger, das Schlachtbeil in Händen, anlehnt (Abb. 260). Die ungeheuren schwerfälligen Körper der beiden Tiere gaben einen vortrefflichen Hintergrund für die Männergestalten. Die furchtbare Kraft des Stieres konnte gar nicht besser zum Ausdruck gebracht werden, als durch die Anstrengung seines Bändigers, den Nacken des Gewaltigen zu beugen, der doch keinen Fuß breit aus seiner Stellung weicht. Und ebenso war in der Gestalt des Büffels die unheimliche Stärke des stumpf vor sich hin glotzenden Kolosses angedeutet durch die Unbeweglichkeit, mit der er



Abb. 260. R. Begas: Büffel-Gruppe vor dem Schlachthof zu Budapest.
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung, 1905.

die Last des sich gegen ihn anlehnenden Mannes hinnimmt. Trotz der klotzigen Postamente wirken die Gruppen an Ort und Stelle großartig.

Wie Begas in diesen Figuren und Gruppen seine damaligen deutschen Zeitgenossen weit übertraf, so auch in seinen Entwürfen für öffentliche Denkmale. Aber ein tragisches Geschick, wie es jedem Bahnbrecher droht, brachte es mit sich, daß Begas gerade damals, als er noch in voller Schaffensfreude etwas Reifes und Großes hätte bieten können, niemals



Abb. 261. R. Begas: Schloßbrunnen, Berlin.

zur Ausführung zugelassen wurde, weder bei dem Wettbewerb für ein Denkmal Friedrich Wilhelms III. zu Köln (1862), noch für das Goethe=Denkmal zu Berlin (1872). Auch sein bestes Grabmal, das für den jung verstorbenen Sohn des Spekulanten Strousberg bestimmt war, blieb leider Gipsmodell (1874), da der Besteller inzwischen Bankerott machte. Der freie Aufbau des Ganzen, der rührende Kontrast zwischen Tod und Leben, zwischen dem schmerzlichen Gedenken des Weibes auf dem Sarkophag und den fröhlichen, den Sarg bekränzenden Kinder ist wundervoll, die Komposition trotz aller Lockerheit vortrefflich zusammengeschlossen. Nicht besser erging es Begas mit den Entwürfen für die Denkmale der

Gebrüder Humboldt (1876). Statt der Genien, die die Büsten der Brüder bekränzen, wurden Sitzbilder derselben gefordert und die Ausführung zwischen Begas und Otto geteilt. So entstand jene unglückliche, in einen Sessel und in Gedanken allzutief versunkene Gestalt Alexanders, die heute vor der Berliner Universität in höchst zweideutiger Haltung Platz genommen hat. Erst 1888 kam für Begas die Gelegenheit, seinem auf Massenentfaltung gerichteten Talent Geltung zu verschaffen. Schon längst hatte er, durch Berninis römische Fontänen angeregt, einen Entwurf zu einem Monumentalbrunnen gestaltet. Jetzt endlich fühlte die Berliner Stadtverwaltung sich veranlaßt, ihren indessen so berühmt gewordenen Mitbürger mit einem Auftrag zu beglücken. Sie bot jenen Brunnen-Entwurf 1888 dem Deutschen Kaiser zum Geschenk an, und ließ ihn schon 1891 vor der Barockfassade des Berliner Schlosses aufstellen (Abb. 261). Er fügte sich stilistisch dem Platze vortrefflich ein, wenn er auch auf der allzuweiten Fläche trotz seiner Größe immer noch zu klein erscheint. Der Brunnen hatte den Nachteil, daß er weder neu noch originell war. Aber vor den bisher in Berlin errichteten hatte er doch den Vorzug, daß er wenigstens auf das Entsenden von Wasserstrahlen komponiert ist, während man bisher an irgend ein Postament an beliebiger Stelle schön ornamentierte Wasserabläſſe anzubringen pflegte. Neptun hockt zwar zu tief im wassergefüllten Becken, wodurch er nicht genügend dominiert. Sonst aber fügt sich alles vortrefflich in und um das weite, flache Bassin. Auch lebt etwas von Böcklins groteskem Humor in dieser abenteuerlichen Gesellschaft, in diesen fabelhaften Seegetieren, etwas Naturwahres, wodurch ein moderner Zug trotz aller Anklänge an Barockbrunnen hineinkommt.

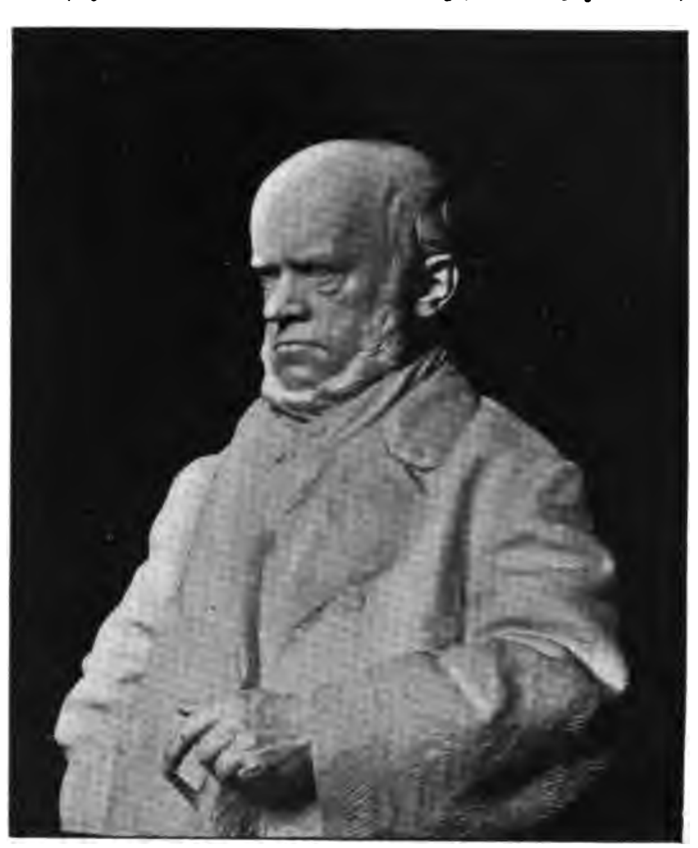


Abb. 262. R. Begas: Adolf Menzel. Marmorbüste. Berlin, Nationalgalerie.

Wie ernst und eindringlich, ja intim er da zuweilen zu schaffen wußte, das zeigt er 1876 in der Porträtbüste von Adolf Menzel. Es ist, als ob der unerbittlich strenge, bei aller Größe doch peinlich genau beobachtende Geist dieses Mannes bei der Ausführung das Modellierholz gelenkt hätte, so exakt war Menzel nach Form und Charakter festgehalten (Abb. 262).

Dieser kahle, hohe, feingebildete Schädel, darunter das verkniffene, von dem Maurerbart umborstete saure Gesicht, die drohend zusammengezogenen Brauen und darunter die kaltblickenden Augen, dann wieder der wunderbar ausdrucksvolle fest geschlossene Mund mit dem energischen Kinn mußten übrigens jeden Bildhauer reizen. Aber auch Nebensächliches, wie den sackartigen Rock, das nie fehlende dicke Halstuch, die seltsam tippende Bewegung der Finger hat Begas in dieser Halbfigur genau wiedergegeben. Oberflächlicher, aber als erster Eindruck doch sehr wirksam sind die Büsten von Moltke (1879) und Bismarck (1886). So wurde Begas der Lenbach der Plastik, vor allem der bevorzugte Bildner des Königlichen



Abb. 263. R. Begas: Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., Berlin.

Hauses. Als solcher hat er Wilhelm I. (1881), Kaiser Friedrich und seine Gattin, Wilhelm II. (1889) und die Kaiserin Auguste Viktoria in malerisch gehaltenen Büsten wiedergegeben, zur großen Zufriedenheit seiner hohen Besteller.

Den Höhepunkt seines Ruhmes schien Begas erklommen zu haben, als ihm 1889 in der Konkurrenz um das Nationalmonument für Kaiser Wilhelm I. ohne Rücksicht auf die vielen hervorragenden Mitbewerber die Ausführung übertragen wurde. Unter sehr weitgehender Beihülfe einer großen Schar jüngerer Bildhauer entstand nun in höchster Eile (1894—1897) das große Werk, das wohl mehr als irgend ein anderes modernes Denkmal abfällig von Seiten der Künstlerschaft beurteilt wurde (Abb. 263). Und doch kann man

vielleicht, wenn einst der wilde Kampf um diesen fetten Auftrag in der Zeiten Schoß begraben ist, wenn eine nüchterne unparteiische Würdigung an Stelle persönlichen Streites tritt, zu der Anerkennung gelangen, daß unter den lebenden deutschen Künstlern keiner so wie Begas berufen war, in dem Sinne, wie es nun einmal an dieser Stelle verlangt wurde, ein Riesendenkmal zu gestalten, das allem Prunke des neuen Regimes entspricht. Das Denkmal sollte ja nicht der schlichten Persönlichkeit des Gründers des deutschen Reiches Ausdruck verleihen, sondern dem Hochgefühl der reich und schmuckfreudig gewordenen Residenzstadt. Als Berliner Denkmal, nicht als Höhepunkt des nationalen bildnerischen Schaffens wird man es beurteilen müssen. Dem Barockschlosse Schlüters und dem kolossalen Portal Eosanders sucht sich die prächtige, mit Bildwerk überladene Säulenhalle anzupassen. Das Gewimmel der Gestalten im Neptunsbrunnen auf dem Schloßplatz sollte übertroffen werden. So entstanden die Viktorien am Sockel, die wilden Löwen zwischen dem Waffengestarre, die Riesenfiguren von Krieg und Frieden auf der für sie zu kleinen Denkmalstreppe. Was Rauch einst an seinem Friedrich-Monument zusammenpressen mußte, ist hier in dem Bewußtsein, daß wir es heute dazu haben, verdreifacht über die Fläche ausgestreut, wodurch es glücklich erreicht wurde, daß jedes leere Fleckchen mit Plastik gefüllt ist. Allerdings könnte die Kaisergestalt, aus ihrer unruhigen Umgebung herausgerückt, vielleicht einen stärkeren Eindruck machen. Aber würde man dann nicht unwillkürlich zu Vergleichen mit Schlüters großem Kurfürsten auf der langen Brücke verlockt werden, zum Rückblick auf jene Zeit der knappen Mittel, wo man sich eben damit behelfen mußte, mit weniger Aufwand mehr Majestät zu entfalten. Vielfach wird der Vorwurf erhoben, daß hier leider dem wahren Charakter des alten Kaisers oder gar der künstlerischen Eigenart unserer Zeit nicht Rechnung getragen sei, daß nicht ein Dokument moderner deutscher Kunst, nicht ein echtes Nationaldenkmal erstanden sei, sondern ein italienischer Barockbau. Aber mit Recht wird Begas darauf hinweisen dürfen, daß derartiges von ihm nicht verlangt wurde, daß sein Wilhelm in der Löwengrube mit dem halben hundert Nebenfiguren und den 157 Tieren vollauf den Forderungen entspricht, die seine Auftraggeber an ihn stellten. Er hat den Besten seiner Zeit genug getan, also —

Das gleiche Lob wird man seinem letzten Monumentalwerk, dem Bismarkdenkmal nicht spenden können. Die durch zwei Brunnenanlagen zersplitterte Komposition, die saloppe Haltung des Helden in der miserabel sitzenden Uniform finden selbst bei seinen Freunden nicht viel Beifall. Das Denkmal führt einen vergeblichen Kampf gegen die Baumasse des Reichstagsgebäudes. Die Allegorien sind etwas unklar, zu spöttischer Deutung herausfordernd, so daß die Kritik zu vermuten wagt, hier habe ein nicht ausgereifter Gedanke allzuschnell zur Tat werden müssen. Was beim Kaiser-Denkmal schon bemerkbar war, tritt hier deutlich hervor: ein übergroßes Streben nach Kraft, das zur Formlosigkeit führt, weil innere Stärke fehlt, ein Scheinheroentum, eine Gespreiztheit, die uns an die manierierten barocken Nachahmer Michelangelos erinnert.

An Begas' Bedeutung für die früheren Epochen der Berliner Bildhauerkunst ändert das nichts. Er war einst der Führer aus ängstlich verhülltem, klassisch gekühltem Realismus zu impulsivem Schaffen, und so wird er als Bahnbrecher und als das stärkste Talent der berliner Neubarockkunst dauernd seinen Platz in der Geschichte behaupten.

Selbständig blieb neben Begas eine Reihe von Berliner Künstlern, z. B. Rudolf Siemering (1835—1905). Er war an der Berliner Akademie durch Bläser in der Tradition der Rauchschule herangebildet und sucht diese mit den stärkeren realistischen Forderungen der Zeit nach Kräften zu versöhnen, wodurch er zu den Spätlingen der Dresdener Schule, zu Hähnel und Schilling in Parallele tritt. Siemering fielen eine ganze Reihe großer bildnerischer Aufgaben zu. Da er aber seine Formen nicht entsprechend zu steigern wußte und in kleinlicher Durchbildung befangen blieb, vermag er den gegebenen großen Rahmen nicht auszufüllen. Seine Denkmale haben etwas Kahles und Frostiges. Am besten gelangen ihm einst die Gruppen der ausziehenden und heimkehrenden Krieger am Sockelrelief jenes Germania-Denkmales, das er für den Siegeseinzug der Truppen in Berlin 1871 modellierte. Am Leipziger Siegesdenkmal (1875—1888) vermißte man schmerzlich die schwungvolle Größe, zu der wohl die Aufgabe hätte begeistern können. Die das Denkmal bekrönende Germania ist trotz Harnisch und Helm und trotz der herrischen Gebärde kein Heldenweib, sondern nur eine hochgewachsene Dame der besseren Stände (Abb. 264). Daß es Siemering nicht an feinem Geschmack mangelt und an gutem Willen, neue Wege zu wandeln, geht aus seinem Berliner Gräfe-Denkmal hervor mit den farbigen glasierten Tonreliefs zu Seiten des Standbildes. Auch sein umfangreiches Washington-Denkmal für Philadelphia (1897) ist würdig und wohl überlegt im Aufbau, aber der kolossalen Reiterfigur, für die Rauchs Friedrich der Große Modell gestanden zu haben scheint, fehlt es doch ebenso sehr an Leben, wie den ausgestopften Hirschen, Büffeln, Pferden und Rindern, die auf den vorgeschobenen Treppenwangen zu Füßen der vier Flußgöttinnen so regelrecht angeordnet sind. Gegenüber dieser sachlichen Nüchternheit ist die barocke Dekorationskunst von Begas doch wohl erfreulicher, wenigstens so lange sie mit solidem Studium sich verband.



Abb. 264. Rud. Siemering: Germania. Vom Siegesdenkmal zu Leipzig.

Auch Fritz Schaper (geb. 1841) erhielt seit 1859 seine Ausbildung bei einem Rauch-Schüler, bei A. Wolff. Aber da er zunächst praktisch als Steinmetz gearbeitet, waren seine Schöpfungen nicht so sehr in Gips gedacht, nicht so sehr von des Komponierens Blässe angekränkelt, sondern mehr in Stein empfunden, wie das seine Gruppe „Bacchus tröstet die verlassene Ariadne" (1866) erkennen läßt. Daß aber Schapers Name heute noch zu den meistgenannten unter den Berliner Bildhauern gehört, hat er einem glücklichen Wurf zu verdanken, dem 1880 errichteten Goethe-Denkmal im Berliner Tiergarten (Abb. 265). Das zierlich Gedrechselte, sauber Gerundete und gefällig Komponierte dieses Denkmales, das in dem schönen, im Sonnenlicht wie Zucker schimmernden Marmor noch besonders hervortritt, hat jedenfalls für viele etwas außerordentlich Bestechendes, obwohl andere behaupten, daß die drei hübschen Frauen am Sockel und die lieblichen Knabengestalten stark an Bouguereau erinnerten, während der jugendliche Goethe, dieses „Ideal männlicher Schönheit", trotz des tadellosen Frackes und der kavaliermäßigen Haltung eine ungeheure Sehnsucht nach den

fehlenden Knochen und Muskeln in uns aufkeimen läßt. Aber selbst diese Bosheiten, die hier nur einen auswattierten Salondichter erkennen können, werden die hübsche Aufstellung des niedlichen, geschmackvoll aufgebauten Denkmals vor grünem Laubhintergrund mit Vergnügen würdigen. Dagegen sind Schapers Bismarck (1879) und Moltke (1881) in Köln, ebenso wie sein Lessingdenkmal zu Hamburg (1881) etwas spießbürgerlich aufgefaßt, eine Gefahr, der der Meister öfter erliegt. Vielleicht gerade darum wurde er der Lieblingsbildhauer der gutbürgerlichen Kreise Berlins, deren Abneigung gegen Pose und Attitüde, deren Vorliebe für saubere Glätte durch Schaper vollauf Befriedigung fanden. Er wurde berufen, Curtius, Zeller, von Sybel und andere Spitzen der Berliner Gelehrsamkeit in Marmorbüsten zu verewigen, die so ähnlich sind, wie man es von einem guten, im Retouchieren geübten Modebildhauer oder von einem ordentlichen Hofphotographen mit Recht erwarten darf. Dagegen ist wohl Schaper weniger für monumentale Plastik prädestiniert. Sein Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu Aachen (1901) ist typisch für alle nach dem berühmten Schema F entworfenen deutschen Reiterdenkmale, mit ihren je nach der Größe des Denkmalfonds vermehrbaren allegorischen Sockelgestalten, die nach Belieben durch allerhand Gesten und Attribute ihre Bedeutung ändern können. Dazu ein Kaiser, der allen militärischen und hippologischen Anforderungen in Bezug auf Uniform, Haltung zu Pferde und dergl. vollauf gerecht wird. Kaiserdenkmale dieser Gattung trifft man ja überall auf deutschen öffentlichen Plätzen, und das Schapersche ist nur ein Beispiel für den Segen, den die „Majoritäten" in Denkmalkomitees der deutschen Kunst gebracht haben.



Abb. 265. Fr. Schaper: Goethe-Denkmal in Berlin.

Es hat vor anderen aber das eine voraus, daß es in leidlich gutem Verhältnis zum Platze steht, und daß der Kaiser keine Kunstreiterleistungen auf seinem Schornsteinsockel vollführt. Wie Schapers Ruhm an das Goethedenkmal, so knüpft sich der eines anderen Wolff-Schülers, des Erdmann Encke (1843—1896), an das vielbewunderte Marmorstandbild der Königin Luise im Tiergarten (1880), das als ein Gegenstück zu Drakes Friedrich Wilhelm III. gedacht ist. Encke wollte im Gegensatz zu der junonisch empfundenen Luise von Rauch eine modern realistische Auffassung geben, und so entstand diese wohlgenährte Landesmutter im seidenen Empirekleid mit Spitzenschleier. Das von Poesie umwobene Andachtsbild des

Preußischen Volkes konnte damit nicht geschaffen werden. Ein anderer Wolff-Schüler, Ernst Herter (geb. 1846), klassiziert noch stärker. Von ihm steht in Wiesbaden ein Bismarckdenkmal.

Bei den meisten jüngeren Berliner Bildhauern tritt allmählich an Stelle dieser klassizierenden Renaissance eine Neigung zum Barock, ja zum Rokoko hervor. Ganz besonders zeigt sich das bei Gustav Eberlein (geb. 1847 zu Hannoversch-Münden). Er kam von der Nürnberger Kunstschule nach Berlin und ergab sich sogleich mit Begeisterung einer virtuosen Nachahmung des achtzehnten Jahrhunderts (Abb. 266). Damit fand er viel Beifall, besonders solange er mehr kunstgewerbliche und dekorativ genrehafte Sachen, wie den Dornauszieher in der Nationalgalerie, die Flötenbläserin und die Psyche schuf. Man hatte sogar das Gefühl, daß er besonders geschickt sich dem Material anpaßte, obwohl er tatsächlich immer nur die gleiche malerische Flächenbehandlung anwandte, ohne Rücksicht darauf, ob es sich um Marmor, Bronze oder Gips handelte. Aber seine Technik war doch so bestechend, daß ihm eine ganze Reihe von Aufträgen für Kaiser-Wilhelm-Denkmale zufielen, so für Elberfeld, Mannheim (1894), Altona (1898). Da war nun alles auf Effekt gearbeitet, aber so weichlich und unbestimmt, daß man den Gedanken an bronzierte Gipsabgüsse niemals los wird. Am Sockel kehren einige Lieblingsmotive, wie der magere, vor Hunger brüllende Löwe immer wieder, und die Pferde wetteifern in ihren zappligen Bewegungen mit denen der italienischen Viktor-Emanuel-Denkmale. Kurz, der malerische Pseudo-Realismus versagt hier sichtlich und Eberleins neueste Schöpfungen, das Wagnerdenkmal im berliner Tiergarten und das Goethedenkmal in Rom, geben keinen Anlaß, dieses Urteil zu ändern. Rokokomäßig, aber sehr dekorativ ist dagegen das berliner Lessingdenkmal (Konkurrenz 1887). Sein Schöpfer war Otto Lessing (geb. 1846), der sonst vorwiegend kunstgewerblich sich betätigte. Das kam dem Denkmal insofern zu gute, als er durch geschickte Verwendung verschiedenfarbigen Materials, Marmor, Bronze usw. eine gute farbige Wirkung anstrebte. Nur entging er doch nicht ganz jener Neigung zum Zierlichen und Kleinlichen, zum Salonmäßigen, der Gewohnheit, Tafelaufsätze zu Denkmalen zu vergrößern, die in Berlin so weit verbreitet ist. Dieser Gefahr suchen andere Berliner dadurch auszuweichen, daß sie möglichst massive Spätrenaissanceformen annehmen. So vor allem Emil Hundrieser (geb. 1846 zu Königsberg), der lange



Abb. 266. G. Eberlein: Der Genius Deutschlands. Gipsrelief.

Jahre (bis 1873) in Siemerings Atelier wirkte, dann aber bei einer Reihe von dekorativen Figuren und Denkmalsentwürfen mit Bruno Schmitz in gigantischer Formengebung wetteiferte. So entstanden die Statuen „Kaiser Wilhelm I." und die „Geschichte" am Kyffhäuser-Denkmal, seine Berolina auf dem Alexanderplatz zu Berlin und vor allem sein Reiterbildnis Kaiser Wilhelms I. am Koblenzer Eck, das dank dem monumentalen Unterbau, den Bruno Schmitz ihm gegeben, eine erfreuliche Fernwirkung besitzt (Abb. 253). Dagegen verfällt der aus Ungarn gebürtige Max Klein (geb. 1847) bei ähnlichem Streben zuweilen ins Erzwungene und künstlich Aufgebauschte, wie in seiner großen Gruppe der Sintflut (1884) oder in seinem gefesselten Herakles. Das Gleiche gilt von Nicolaus Geiger (1849—1897). Ruhiger wirkt Ludwig Manzel (geb. 1858). Sein Monumentalbrunnen zu Stettin (1898) mit der mächtigen Frauengestalt am Bug des Schiffes ist eine ebenso verständliche wie als Silhouette glücklich wirkende Schöpfung.

Eine mehr objektive Naturbeobachtung, ein Vermeiden erkünstelter Effekte machte sich in erfreulicher Weise bei einzelnen jüngeren berliner Bildhauern bemerkbar. So in den trefflichen Aktfiguren von Peter Breuer (geb. 1856) und nicht minder in manchen Werken der Begasschule. Denn Begas war ein glänzender Lehrer, der seine Schüler zu fesseln, zu begeistern und zu fleißigem Naturstudium anzuregen wußte, allerdings auch gelegentlich einen allzustarken Einfluß auf schwächere Naturen ausübte. Sein Ansehen als Höchstkommandierender des berliner Bildhauerbataillons war natürlich um so größer, je reichlicher er bei seinen umfassenden und lohnenden Riesenaufgaben Brot und Ehren verteilen konnte. Dadurch fesselte er zahlreiche Schüler an sich. Zu ihnen gehören außer den früh verstorbenen Paul Otto (1846 bis 1901) und Robert Bärwald



Abb. 267. Adolf Brütt: Fischer, eine Ertrunkene rettend.

(1858—1896) noch J. Uphues, geb. 1850; A. Brütt, geb. 1855; Max Baumbach, geb. 1859; H. Magnussen, geb. 1861; W. Schott, geb. 1861; Hidding, geb. 1863; Johannes Götz, geb. 1865; Reinhold Felderhoff, geb. 1866 u. a. Fast alle begegnen sie uns als Mitarbeiter an dem in Marmor ausgeführten Stammbaum des Hohenzollerngeschlechts in der berliner Siegesallee. Es wäre Unrecht, heute schon über ein mit so viel Begeisterung und so großen Opfern unternommenes und als eine Verschönerung des Berliner Tiergartens geplantes Unternehmen aburteilen zu wollen. Immerhin hätte doch ein Blick in des seligen Schwanthalers Atelier oder in die Walhalla bei Regensburg lehren können, wie gefährlich solche Massenfabrikation von Porträtstatuen ist. Bedenken erregt auch die Einstimmigkeit, mit der von allen Sachverständigen auf die unerwünschte Gleichwertigkeit der Figuren hingewiesen wird, auf den monotonen Realismus der Begas-Schule. Wird nicht der Hauptzweck, die Allee zu schmücken, durch die übergroße Zahl der nach einem Schema geformten Bänke und Denksäulen hinfällig? Oder wird man vielleicht später gerade das wohltuend empfinden, daß nicht ein oder das andere Denkmal als hervorragend schöpferische Tat aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt und so die Harmonie stört? Denn wenn man diese Gelegenheitsarbeiten nur als Unterbrechung der Laubwände beurteilt und daran denkt, daß ja auch die Rokokobildhauer Götter und Göttinnen in Alleen aneinanderreihten, dann wird man vielleicht diese Uniformität zu schätzen beginnen. Viele der hier tätigen Künstler sind anderweit durch größere Arbeiten vorteilhaft bekannt geworden, in denen sie mehr Individualität entwickeln durften. So Josef Uphues durch seine Denkmale für Düren im Rheinland; Adolph Brütt durch seine Gruppe des Fischers, der eine Ertrunkene rettet (1887, Abb. 267) und durch sein Kieler Kaiser Wilhelm-Denkmal; Max Baumbach durch seine Marmorgruppe „das Gebet" in der Nationalgalerie und sein temperamentvolles Reiterdenkmal Kaiser Friedrichs III. zu Wörth. Harro Magnussen schuf einen „sterbenden Friedrich



Abb. 268. Johannes Götz: Wasserschöpferin. Berlin, Nat.-Gal.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photograph. Gesellschaft, Berlin.

den Großen", Walter Schott die elegante Figur der Kugelwerferin, Johannes Götz die Quadriga auf dem berliner National-Monument und die Genrefiguren des balancierenden Knaben (1889) und der Wasserschöpferin (1892, Abb. 268). Der hochbegabte Reinhold Felderhoff wurde durch die Statue der „Eitelkeit" und manche andere dekorativ wirksame Arbeit beliebt. Natürlich blieb die Mehrzahl der Begas-Schüler in Berlin unter der Leitung des Meisters



Abb. 269. Fr. Zadow: Brunnen auf dem Marienplatz in Nürnberg.

vereint, nur wenige entrannen der Reichshauptstadt. So Fritz Zadow (geb. 1862), einer der talentvollsten unter ihnen, ein fein empfindender und nachdenklicher Künstler. Er führte in Nürnberg einige reizende Zierbrunnen aus, in deren zarten Gestalten sich die Natur und in deren grotesken Masken Arnold Böcklin sich wiederspiegelt (Abb. 269).

In Düsseldorf fehlte es der Skulptur an jener Teilnahme im Volke, die man der Malerei und den graphischen Künsten dort so reichlich gewährt. Der Bedarf der katholischen rheinischen Gemeinden an eigentlichen Kunstwerken war ungemein gering. Die Kultbilder in den Kirchen

müssen sich dem auf das Glänzende gerichteten Geschmack des schlichten Volkes anpassen, das vor den Altären kniet, nicht dem subtilen Geschmack des Kenners. Das ist für die künstlerische Qualität nicht vorteilhaft. Daher die grelle Bemalung, die ihrerseits wieder die Anwendung edlen Materials ebenso überflüssig macht wie jede feinere Durchbildung. Dazu kommt, daß die Wirkung einer Heiligenstatue für den Kultus sich erhöht, je altertümlicher, ja formloser sie ist, während jeder moderne Zug in Haltung und Antlitz vom naiven Beschauer als unheilig empfunden wird. Darum kann kein unabhängiger, individuell gestaltender Bildhauer Neigung empfinden, so vielen Hemmnissen zu trotzen. So arbeiteten für die Kirche nur noch die Nachläufer der Nazarener, unter ihnen August Wittig (1826—1893), ein feiner, harmonisch gestimmter Schüler Rietschels, der neben idealen Gruppen, neben Büsten, wie der des W. Schadow in Düsseldorf und des Cornelius in der berliner Nationalgalerie, die Apostelstatuen für die Basilika zu Trier bildete. Auch Josef Reiß (1835—1900)



Abb. 270. Carl Janssen: Die Steinklopferin. Düsseldorf, Kunsthalle.

stand dem Kreise der Düsseldorfer Heiligenmaler nahe. Er sowohl als der ihm verwandte Leo Müsch (geb. 1846) schufen hauptsächlich für rheinische Kirchen die erforderlichen Altäre, Stationsbilder und Kalvarienberge. Die Profanplastik wurde in Düsseldorf gehoben durch Carl Janssen (geb. 1855), Leo Tüshaus (1857—1901) und Clemens Buscher (geb. 1855), die alle von realistischem Streben erfüllt waren. Janssen ist der zartere, mehr poetisch Empfindende, wie sein Kaiser Wilhelm-Denkmal (1889—1896), das Grabmal Poensgen in Düsseldorf und die hübsche Komposition der Steinklopferin beweisen (Abb. 270). Mit Tüshaus gemeinsam schuf er den Brunnen am Ständehaus zu Düsseldorf. Buscher strebt mehr nach wuchtiger Form, so in seinen Kaiserdenkmalen zu Frankfurt am Main und Bochum. Die Jubiläumsausstellung 1902 bewies, daß allmählich auch in Düsseldorf ebenso wie in anderen rheinischen Städten ein Stamm jüngerer, vorwärts strebender Künstler heranwächst. Unter diesen sei in Aachen der aus der Münchener Schule hervorgegangene Karl Krauß erwähnt (geb. 1859),

der in seinem Bakauvbrunnen eine lokale Sage mit Geschick monumentalisiert hat, aber auch als Porträtbildhauer Vortreffliches leistet.

In Dresden besaß der schwächliche Hellenismus Hähnels ein unglaublich zähes Leben. Er färbt sogar noch auf die Rietschel-Schüler ab, auf Donndorf (geb. 1835 zu Weimar) und auf Johannes Schilling (geb. 1828). Donndorf nahm in den siebziger Jahren mit seinem Karl-August-Denkmal zu Weimar und dem Cornelius-Denkmal zu Düsseldorf einen guten Anlauf. Schillings einstige Berühmtheit knüpft sich an das Nationaldenkmal des geeinten Deutschland auf dem Niederwald, das heute fast einstimmig als verfehlt angesehen wird. Es läßt sich nicht leugnen, daß es im Aufbau zerrissen wirkt, daß die allegorischen Gestalten sich spreizen und in die Brust werfen, um nach etwas auszusehen, daß die Germania in ihrer hausbackenen Behäbigkeit und süßlichen Schönheit keine Spur vom Heldenweib an sich hat (Abb. 271). Über den verfehlten Maßstab, die verunglückte Aufstellung hilft heute auch dem Harmlosesten die durch Rheinwein entzündete Liedertafelbegeisterung nicht hinweg. Hätte die Germaniafigur allein die Höhe des Gesamtdenkmals, wäre sie auf mächtigen Unterbauten weit vorgerückt und durch Anpflanzungen völlig von der übrigen Landschaft isoliert, so wäre allenfalls eine künstlerische Wirkung denkbar. So aber hat Schilling in seiner Angst vor dem Starken und Gewaltigen sich selbst um jede Wirkung gebracht. Die Befreiung aus diesem dresdener Nachklassizismus brachte erst L. Robert Diez (geb. 1844) mit seiner Brunnenfigur „der Gänsedieb" (Abb. 272). Diez hielt später nicht ganz, was er mit seinem Frühwerk versprochen. Die beiden Monumentalbrunnen, die er für Dresden schuf, behandeln das Motiv „Stürmische Wogen" und „Ruhige Wellen" ganz gedankenvoll, sind auch nicht übel aufgebaut. Und doch sähe man statt der symbolischen steinernen Wellen lieber eine originelle Verwendung des wirklichen feuchten Elementes. Jedenfalls war damit die Anlehnung an den Realismus der deutschen und italienischen Renaissance (1903) auch in Dresden erreicht, wo man am längsten sich dagegen gewehrt hatte. Diese neue Renaissance kommt in den feinen Aktfiguren und Porträts von Karl Schlüter (1846 bis



Abb. 271. Joh. Schilling: Germania, vom Niederwald-Denkmal.
Nach Maertens, Deutsche Denkmale.

1884) zum Ausdruck, kräftiger aber noch bei dem in Rom ansässigen Bildhauer Josef Kopf (1827—1903). Wenn einer, so war dieser 1827 zu Unlingen in Württemberg geborene Bauernsohn noch künstlerisch unbefangen, als er 1852 seine Fußwanderung nach Italien antrat. Aber in Rom, wo er zunächst als Bildschnitzer und Ateliergehilfe seinen Lebensunterhalt sich verdienen mußte, kam er ganz in den Bannkreis der deutschen Klassizisten. Johann Martin Wagner (1777—1858), der die Ägina-Skulpturen für König Ludwig I. erwarb und mit klassischen Relieffriesen die Münchener Gebäude schmückte, wurde sein Lehrer, Cornelius und Overbeck seine Gönner. Durch ihre Vermittlung verkaufte er sein Erstlingswerk, das Marmorrelief „Abraham, Hagar verstoßend", an König Wilhelm I. von Württemberg. Die Kamine, die er für das Stuttgarter Schloß lieferte, zierte er noch ganz im antiken Stile mit Göttergestalten. Schließlich verließ er, obwohl er ständig im klassischen Rom lebte, doch treulos die antiken Fluren und wurde einer der besten unter den realistischen Porträtbildnern, dessen Büsten von Gelehrten und Künstlern durch scharfe Charakteristik und vortreffliche Marmorbehandlung sich auszeichneten. Später hat ihm die Protektion des badischen und württembergischen Fürstenhauses lohnende Bildnis-Aufträge aus Fürstenkreisen verschafft, wie er denn auch den ersten deutschen Kaiser und seine Gemahlin und ebenso Papst Leo XIII. porträtiert hat. So wurde er schließlich zu einem mit Aufträgen überhäuften Modebildhauer und mußte manches liefern, was in der Stille und in ungestörter Arbeitsfreude besser ausgefallen wäre. Und doch bleibt er in seinen guten Arbeiten einer der leistungsfähigsten unter den deutschen Künstlern in Rom, ein treuer Anhänger des Realismus. Jedenfalls lassen Emil Cauer (1800—1867) und seine Söhne Carl (1828 bis 1885) und Robert (1831—1893) sich nur darin mit ihm vergleichen, daß sie auch gleichzeitig in Rom und Deutschland (Kreuznach) Ateliers hielten.



Abb. 272. L. R. Diez: Der Gänsedieb. Brunnenfigur. Dresden.

Während in München die Plastik besonders durch König Ludwig I. eifrige Pflege fand, begnügte man sich in Wien mit dem Notwendigsten. Noch um 1800 hatte man an der Donau einen tüchtigen Empire-Künstler in Franz Zauner (1746—1822) gehabt, dessen Denkmal für Kaiser Josef II. (1807) Anlehnung an die Marc Aurel-Statue, aber auch eine gute Naturkenntnis verriet, und dessen Grabmal Leopolds II. in der Augustinerkirche bei aller Zopfigkeit Würde und Größe besaß. Seit aber Canova das herrliche Grabmal der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche geschaffen (1805), gingen alle größeren

Aufträge schon aus politischen Rücksichten an Italiener. So übergab man noch das Denkmal für Kaiser Franz (1846) an Pompeo Marchesi in Mailand (1790—1858). Die paar wiener Bildhauer blieben fast unbeschäftigt. Die Klassizisten Leopold Kießling (1770—1827) und Joh. Nep. Schaller (1777—1842), der Porzellanbildhauer Anton Grassi (1755—1807), der Münzstempelschneider Josef Daniel Böhm (1794—1865), der Akademie-



Abb. 273. A. D. Fernkorn: Denkmal des Erzherzogs Karl in Wien.

professor Franz Bauer (1797—1872) und der Romantiker Hans Gasser (1817—1868) waren auf Porträts, auf architektonische Dekoration oder auf mehr handwerkliche Arbeiten angewiesen.

Um so überraschender ist in den sechziger Jahren der Aufschwung, der wie in allen Künsten, so auch in der Plastik eintrat. Hatte man sich bisher mit wenigen Standbildern, meist für Mitglieder des Kaiserhauses begnügt, so greift nun die Bildsäulenmanie auch in

der Donaustadt um sich, jenes seltsame Bedürfnis, die Mitte jedes öffentlichen Platzes durch eine Laterne oder durch die Statue eines berühmten Zeitgenossen zu markieren. Durch gesunden Wirklichkeitssinn zeichnete sich dabei Fernkorn aus (1813—1878), der 1860 dem Erzherzog Karl, 1865 dem Prinzen Eugen ein würdiges Reiterdenkmal schuf (Abb. 273). Auch Heinrich Natter (1844—1892) wurde dank seiner Urwüchsigkeit des Klassizismus Herr. Kaspar Zumbusch (geb. 1830), ein Schüler von Schwanthaler, suchte durch Renaissancestudien

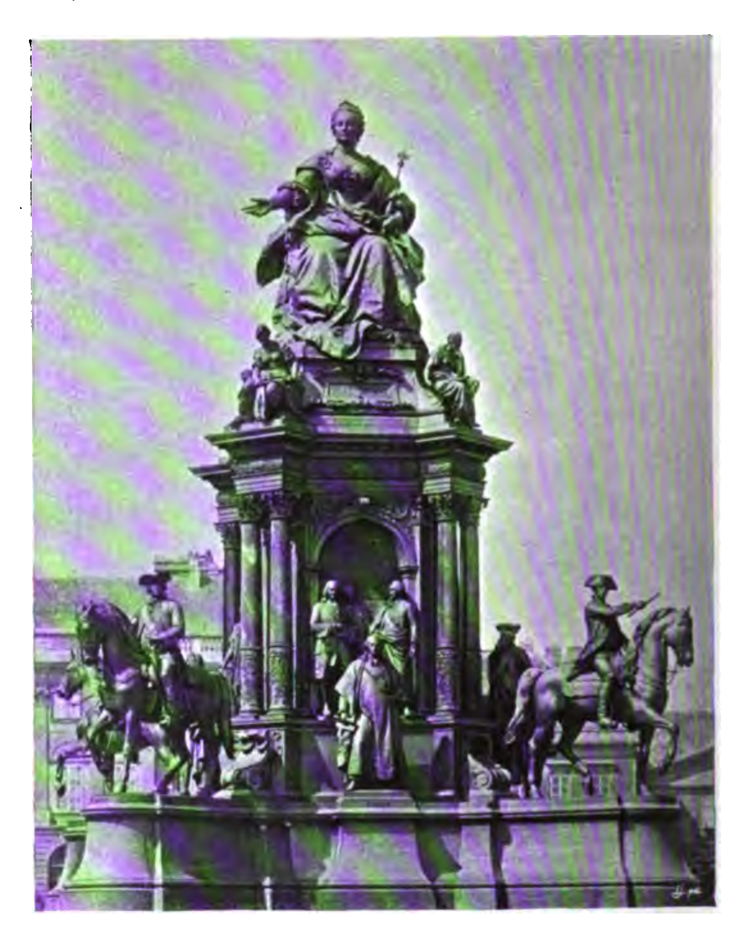


Abb. 274. K. Zumbusch: Das Maria Theresia-Denkmal in Wien.

seinen Formenschatz zu bereichern, zunächst ohne Erfolg, wie das Denkmal Maximilian II. in München bewies. Seit 1873 wirkt Zumbusch in Wien, wo er das große Monument der Kaiserin Maria Theresia vor den Hofmuseen aufstellte (1889), natürlich wieder in die Mitte des Platzes, wo es vergeblich gegen die mächtigen Bauten und die weiten Flächen aufzukommen sucht. Die öde, steifsäulige Architektur von Hasenauer trug viel zum Mißlingen des Denkmals bei, doch beging auch Zumbusch manchen Fehler (Abb. 274). Die Gestalt der Kaiserin ist ja edel und natürlich, aber die vier puppenhaften symbolischen Mädchen zu ihren Füßen und die wieder in anderem Maßstab gehaltenen Sockelfiguren klingen niemals zu einer befriedigenden Einheit zusammen. Das Denkmal bleibt zerrissen, ebenso wie das Beethoven-

monument in Wien (1880). Auch bei Karl Kundmann (geb. 1837) spürt man die klassizistischen Nachwehen seines Lehrers Hähnel im Tegetthoffdenkmal (1886), dessen antike



Abb. 275. Viktor Tilgner: Das Werndl-Denkmal in Steyr.

Schiffsschnäbel und ringelschwänzige Hippokampen zu der modernen Marineuniform nicht recht passen. Und wie lange wird es dauern, bis man auch Kundmanns Schubert (1872) mit Schlips und Himation als höchst absurd ablehnt? Wenn klassiziert werden soll, dann

war doch Josef Myslbeck (geb. 1848) entschieden vorzuziehen, der in Paris die gute Schulung der Villa Medici sich angeeignet hatte. Leider ging der feinste und geschmackvollste Meister des Realismus, Edgar Böhm (1834—1890), durch seine Übersiedlung nach London der österreichischen Kunst dauernd verloren. Er hätte mit seiner maßvollen Naturwahrheit ein erwünschtes Gegengewicht gegen manche nun folgende Ausschreitungen gebildet.

Denn in Wien brach sich nun eine flottere, mehr malerische Richtung durch Viktor Tilgner (1844—1896) Bahn. Er hat die Zeitgenossen weidlich verblüfft durch seine den pariser Ateliers entliehenen Künste, durch die fleischige Behandlung, die tiefausgebohrten Augen, die Imitation von Spitzen und Sammet bei seinen schicken Porträtbüsten. Als Meister des zarten Zopfstiles erwies er sich bei dem entzückenden, aber bedenklich an altwiener Porzellan gemahnenden Mozartdenkmal (1896). Was Tilgner aber trotz aller Stilimitation an solidem Können besaß, wie sicher und unbefangen er die Natur zu beobachten wußte, das bewies er an den vortrefflichen Sockelfiguren vom Werndldenkmal zu Steyr (Abb. 275). Nebenher schuf er eine Fülle rein dekorativer Sachen an Wiener Neubauten, Brunnen und Grabmälern. Auf diesem Gebiete stand ihm Rudolf Weyr (geb. 1847) ebenbürtig zur Seite. In Weyrs Reliefs lebte eine übersprudelnde Phantasie, eine an Makart erinnernde Üppigkeit und doch ein sicherer Geschmack (Abb. 276). Das Gleiche gilt von Edmund Hellmer (geb. 1850), der, wie Tilgner und Weyr, ein Schüler von Bauer und indirekt auch von Jos. Daniel Böhm war. Sein barockes Meisterstück war das Türkendenkmal in der Stefanskirche (1883), das mit seiner malerischen Gruppierung der zahllosen Figuren eines vortrefflichen Berninischülers würdig wäre. Hellmers spätere Denkmale und Monumentaldekorationen sind ganz in Tilgners Art gehalten. Sie bestechen durch ein außerordentliches plastisches Können, das dieser elegante, schmiegsame, aber nicht sehr tiefgründige Meister auch an seinem Goethemonument am Opernring bewährte (1900).

So reiht sich Wien mit Erfolg jener großen Schule des barocken Realismus an, die bis in den Ausgang des 19. Jahrhunderts überall die herrschende war, bis Hildebrand und seine Zielgenossen den Rückweg zu einem selbständigen Idealstil fanden.



Abb. 276. Rudolf Weyr: Bacchusfries vom Wiener Burgtheater. Teilstück.



Abb. 277. John Ruskin in seinen letzten Lebensjahren.
Nach einer Photographie von Fr. Hollyer in London.

11. Englische Kunst seit 1850.

a. Baukunst.

Wären die Engländer ebenso künstlerisch wie kaufmännisch und technisch veranlagt, welche ungeheure Blüte hätte im neunzehnten Jahrhundert in diesem gewaltigen Weltreich die Kunst erleben können! Waren doch sonst alle Vorbedingungen des Gedeihens gegeben. Denn dies Volk ist nicht nur fein gebildet, unabhängig und selbstbewußt, stolz auf seine hohe Gesittung, seine auf altem Wohlstand begründete Kultur. Es verfügt auch über große Mittel und liebt es, sie zu häuslichem Schmucke zu verwenden. Und doch blieb England in künstlerischen Dingen lange Zeit hinter kleinen kontinentalen Nationen zurück, weil seine besten Kräfte mehr praktischen als idealen Zielen nachstrebten, weil man drüben den Verstand höher schätzte als das Gefühl. Wenigstens scheint es uns so, wenn wir die englische Kunst mit der französischen vergleichen, was allerdings bei der Verschiedenheit der Objekte schwierig ist. Auch ist uns das französische Geistesleben ohne weiteres verständlich. England dagegen führte in gewissem Sinne immer eine Sonderexistenz unter den Völkern Europas und bleibt darum bis auf den heutigen Tag den anderen fremd. Das Gleiche gilt auch von seiner Kunst, die hier wie überall aufs engste mit der Eigenart des Volkes verknüpft ist. Was wissen wir denn eigentlich von ihr? Die gute englische Kunst geht ja selten außer Landes, weil sie daheim reichlich Abnehmer findet. Ja — bei der Abneigung des Engländers

gegen alles Fremde bleibt auch den Künstlern zweiten und dritten Ranges der heimische Markt gesichert. Es werden dort eher tausende von mittelmäßigen englischen Bildern gekauft, als ein gutes ausländisches. Von der deutschen Begeisterung für das „echt Importierte“ ist drüben nichts zu spüren.

So beurteilte man die britische Kunst bei uns nach den paar Genrebildern, Stahlstichen oder Flaxmanschen Konturblättern, die zu uns drangen, und unterschätzte sie. Nicht weniger falsch pflegte ja der deutsche Durchschnittsmensch die Engländer selbst einzuschätzen, die er meist nach den Exemplaren taxierte, die ihm auf Reisen zufällig in den Weg liefen. Dem gutmütigen, redseligen deutschen Kleinstädter erschienen sie hochmütig und langweilig. Weil sie auf seine kleinlichen Sonderinteressen nicht eingingen, nannte man sie steif und nüchtern. Man traute ihnen nicht jenen Idealismus zu, den man für ein Sondergut des deutschen Volkes ansah und noch ansieht. Natürlich mit Unrecht. Zeigt doch der englische Nationalcharakter, wie er sich unter dem Selfgovernment entfaltet hat, neben viel rücksichtslosem Eigennutz auch eine Fülle von hochherzigem Idealismus. Ja — der einzelne Engländer steckt sogar voll herrlicher Gesinnungen, nur verzichtet die Gesamtheit auf Anwendung derselben, sobald dadurch die Volkswohlfahrt gefährdet werden könnte. Theoretisch begeistert man sich für die Freiheit der Sklaven, der Völker, der Überzeugungen. In der Praxis aber wird solche Gesinnung vorsichtig zurückgedrängt, sobald sie sich gegen die Handelsinteressen der Majorität kehrt. Dem starken Freiheitstrieb des einzelnen, seinem Bedürfnis nach individuellem Schaffen, seinem garantierten Recht zur schärfsten Kritik, selbst an den hohen Behörden, steht immer der common sense, der nüchterne Sinn der Masse für das gesetzmäßig Zulässige und allen Vorteilhafte gegenüber. Kurz es ist dafür gesorgt, daß edle Gesinnungen und Empfindungen, persönliche Sympathien und Antipathien auf das praktische Leben, auf die Realpolitik, auf die Gesamtinteressen nicht so schädigend wirken, wie das im lieben Deutschland zuweilen geschieht. Und doch besitzt das Volk genug davon, um das Leben zu schmücken, einen gesunden und eigenartigen Idealismus in bescheidenen Grenzen zu entfalten. England ist eben das Land der Kontraste, in dem der lächerlichste konservative Formalismus mit den liberalsten Gesinnungen, der greulichste Egoismus mit schrankenloser Wohltätigkeit, die nüchternste Berechnung mit der ausschweifendsten Phantasie Hand in Hand geht. Man braucht nur einmal in London einer Gerichtssitzung beizuwohnen, zu sehen, wie Richter und Anwälte in gepuderten Perücken über Verletzung von Automobilpatenten disputieren, um zu begreifen, daß Freude am Alten, an der Tradition, und sicheres Erfassen der modernen Fortschritte dort nebeneinander hergehen können. Dieselben Männer, die den Sport auch in seiner rohesten Form kultivieren, offenbaren im Drawing-room eine Schamhaftigkeit, eine mädchenhafte Prüderie, aber auch eine zartfühlige Galanterie, die natürlich anerzogen, aber doch zur zweiten Natur geworden ist. Wie sollten also diese Kontraste in der Kunst fehlen? In der Malerei, die Träume und Legenden mit pedantischer äußerlicher Genauigkeit erzählt, um dafür das Alltagsleben der Fischer und Holzhauer in märchenhaft rosigen Abendschimmer zu hüllen, in dem Hausbau, der die schmucklose bäuerliche Form erstrebt, um dafür im Material wahrhaft fürstlichen Luxus zu entfalten.

Allerdings ist in England die Zahl derjenigen, die ernstlich Kunst schaffen, genießen und unterstützen, geringer als in romanischen Ländern. Die große Menge verhält sich gleichgültig gegen künstlerische Eindrücke und bevorzugt die gleißende Massenware. Im Gegensatz zu



Abb. 278. John Ruskin, porträtiert von Hubert Herkomer.

diesen Snobs standen aber zu allen Zeiten um so stärkere Individualitäten, erwuchsen so urkräftige Persönlichkeiten wie Carlyle und Ruskin, glühende Verehrer alles Echten und Eigenartigen, die nicht um eines Haares Breite von ihren Idealen aus äußeren Rücksichten sich abdrängen ließen. Es ist ein gutes Zeichen für die Liberalität des Engländers, daß solche Männer eine so große Gemeinde und so viel Anerkennung fanden, so viel gelesen und beherzigt wurden, obwohl, oder vielleicht weil sie als echte Germanen mit Übertreibung und Einseitigkeit ihre Prinzipien trotzig bis zum äußersten verfolgten und mit Vorliebe dem Durchschnittsgeschmack widersprachen.

Ein weiterer Vorteil für die Originalität der Entwicklung war es auch, daß nicht die Gunst eines allwissenden und allweisen Serenissimus, nicht die Macht unfehlbarer Behörden das Schicksal der Künstler, die Preise ihrer Bilder bestimmten. Der Staat greift hier nur in bescheidenem Umfange in die Kunstpflege ein und seine Mittel sind geringfügig gegenüber dem, was reiche Liebhaber aufwenden. Man erinnere sich, wie selbst ein Anselm Feuerbach bei uns, trotzdem er die Gunst seines Landesfürsten genoß, durch die Beschränktheit amtlicher Beiräte und den engen Horizont der deutschen Kunstmeinungsfabrikanten der Mißachtung, ja geradezu dem äußersten Elend preisgegeben wurde, wie er die Kühnheit, etwas besonderes zu wollen, mit dem Verluste jeder staatlichen und privaten Unterstützung bezahlen mußte. Man vergleiche damit, wie die ersten Präraffaeliten trotz aller amtlichen Verurteilung und trotz ungünstiger Kritiken in kurzer Zeit Millionen gewannen. Selbständigkeit des Urteils ist eben in England häufiger und der Wohlstand, dessen sich weite Kreise des Volkes erfreuen, läßt auch die eigenartigsten Künstler leicht Gönner' finden. So kamen glückliche politische und soziale Verhältnisse doch der englischen Kunst zu gute und sicherten ihr schließlich eine Entwicklung, nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Im 19. Jahrhundert wurde sie allen anderen ebenbürtig, und am Schlusse desselben war diese ihre Bedeutung überall, auch im Auslande, anerkannt.

Einen bedeutenden Anteil an diesem Aufblühen hat zweifellos John Ruskin (1819—1900) (Abb. 278). Es ist für englische Verhältnisse bezeichnend, daß ein Theoretiker, ein Kunstkritiker, ein Schriftsteller so starken Erfolg haben konnte. Allerdings war er einer jener seltenen Theoretiker, der in das Wesen des künstlerischen Schaffens tief hineingeblickt, nicht nur über das „Was", sondern auch über das „Wie" ein Urteil sich verschafft hatte. Immerhin wäre sein Einfluß sicherlich nicht so stark gewesen, falls er zu romanischen Künstlern hätte sprechen müssen, die in der Ausübung ihres Berufes mehr dem natürlichen Instinkt, weniger der Reflexion folgen, und bei denen jeder große Fortschritt mehr auf formalem als auf inhaltlichem Gebiet erfolgt. In der englischen Kunst aber, wie in aller germanischen, spielt die Reflexion eine ebenso große Rolle als die Intuition. Man verzichtet nicht gerne auf Inhalt, auf Gedanken, auf das Raisonnieren über Prinzipien der Kunst, und darum war hier reichlich Raum für den Theoretiker Ruskin. Vor allem aber hatte er das Glück, in voller Jugendfrische und mit frühreifem Verständnis in eine Epoche großen nationalen Aufschwunges eintreten zu dürfen. So wurde er der kühne Verteidiger junger aufstrebender Männer zu einer Zeit, da sie Neues, noch nie Ausgesprochenes mitzuteilen hatten und darum eines literarischen Dolmetschers bedurften. Sein Verdienst bestand darin, daß er in Worte kleidete, was die Künstler gestalteten, in Worte von so hinreißendem Schwunge, so klarer Form, so überzeugender Schärfe, daß sie auch die Zaudernden gefangen nahmen und alle literarischen

Gegner niederwarfen. Schließlich wurde Ruskins Ruhm fast größer als der seiner Schützlinge, wie ja immer das Wort stärker auf die Menge wirkt, als das Bild. Das Publikum betete ihn an, es glaubte an ihn, begeisterte sich an den von ihm geweihten Werken und lobte daran, was er als lobenswert vorschrieb. So züchtete er freilich neben einigen Verstehenden auch einen Haufen geistloser Nachbeter. Aber war es Ruskins Schuld, daß so viele seiner Zeitgenossen Götzenanbetung trieben, statt Gottesdienst, daß sie vor den Meisterwerken der Alten die von Ruskin formulierten Hymnen stammelten, statt die Werke selbst auf sich wirken zu lassen?

Die Engländer scheinen ja besonders disponiert zu sein für rhetorische Beeinflussung. Wer hat nicht schon an einem Sonntag Nachmittag im Londoner Hydepark einen elegant



Abb. 279. J. Ruskin: Der Nürnberger Stadtgraben. Zeichnung.
Aus: Modern Painters, Vol. V.

gekleideten Herren gesehen, der mit heiligem Eifer irgend eine Bibelstelle im Predigerton erläutert? Oft sind das Männer aus den höchsten Ständen, die freiwillig, ohne jeden Lohn und ohne jede theologische Vorbildung solches Predigtamt am Volke ausüben, allein aus dem heiligen Drange, alle Mitmenschen zu ihrer Meinung zu bekehren. Es ist ein eigentümlicher Zug in der sonst so reservierten und kühl berechnenden englischen Natur, diese Aufopferungsfähigkeit, wenn es sich darum handelt, für die Partei- oder Glaubensmeinung Proselyten zu machen. Und es ist ein gutes Zeichen für die soziale Reife des Volkes, daß solche öffentliche Ansprachen, die in Berlin z. B. im Spotte der Umstehenden ersticken würden, stets mit Achtung angehört oder wenigstens nicht gestört werden.

Den gleichen heiligen Eifer, Proselyten zu machen, dieselbe Rednergabe entwickelt auch Ruskin bei der Ausbreitung seiner ästhetischen Glaubenssätze. Der Predigerberuf steckte ja

in ihm, etwas vom Zelotentum der alttestamentarischen Propheten, denn im elterlichen Hause hatte der strenge biblische Geist des alten Puritanertums geherrscht. Dennoch war Ruskins Vater, ein in London ansässiger Schotte, keineswegs unempfänglich für die Schönheiten dieser Welt, für Kunst und Literatur. Das war der rechte Nährboden für Jung-Ruskin. Er war eine feurige Natur mit rastloser, ewig schweifender Phantasie und doch wieder in sich gekehrt und stillen Genießens fähig. In der Umgebung des väterlichen Landsitzes Herne Hill konnte er Stunden und Tage verträumen, völlig versunken in die Lieblichkeiten der sanften Hügellandschaft von Kent. Solchen Jahren seelischer Vertiefung folgen unruhige Wanderjahre, die ihn Welt und Menschen kennen lehren, seinen Charakter bilden, seinen Gesichtskreis erweitern. Denn schon früh durfte er die Eltern auf Reisen durch England und Schottland, Deutschland und die Schweiz begleiten. Achtzehnjährig bezieht er die Universität Oxford, natürlich um Theologie zu studieren. Nebenher treibt er aber Philosophie und Naturwissenschaften, zeichnet, malt und schreibt für Zeitschriften. Seine wärmste Neigung gilt jedoch der Malerei. Wie Goethe, so äußert auch er noch in späteren Jahren sein Bedauern darüber, daß er sich nicht ganz der Kunst habe widmen können, ein Bedauern, das wir heute nicht teilen. Denn es ist unleugbar, daß diese beiden als Denker und Dichter so gewaltig produktiven Naturen in der Malerei sich vorwiegend rezeptiv verhielten und vermutlich auch bei weiterer Ausbildung nichts Überraschendes geleistet hätten. Ruskin blieb freilich nicht wie Goethe bei dilettantischer Übung stehen, sondern arbeitete gründlich (Abb. 279). Seine Zeichnungen nach der Natur beweisen uns die Schärfe seiner Beobachtung und die Sicherheit seiner Hand, der man sogar einen gewissen excess of finish vorwerfen darf. So zerreißt er zuweilen durch allzu exakte Beobachtung der geologischen Formationen die malerische Wirkung einer Felslandschaft, oder löst in dem Bestreben, die verschiedenen Gesteinsarten deutlich zu charakterisieren, die Fläche in Einzelheiten auf. Immerhin hätte sich auch ein tüchtiger Maler dieser Studienblätter nicht zu schämen brauchen. Aber — Ruskin selber hat es ausgesprochen, daß damit auch die Grenze seines Könnens erreicht war. Er klagt, daß er wohl nachahmen, eine Landschaft nach der Natur aufnehmen, oder ein Gemälde getreu kopieren könnte, daß ihm aber alles freie Schaffen, alles Komponieren und Erfinden versagt sei, ja, daß ihm schon alles Figürliche unüberwindliche Schwierigkeiten bereite. Die Staffage, die er zuweilen in seinen Landschaften anzubringen versuchte, soll nach Cooks Ausspruch „noch schlimmer als die schlechtesten Figuren Turners" gewesen sein.

Und doch wären Ruskins Erfolge als Schriftsteller undenkbar, hätte er nicht selbst oft Tage und Wochen, bis zur Erschöpfung arbeitend, vor einer Landschaft gesessen, hätte er nicht mit dem Pinsel in der Hand Strich um Strich die Fresken der Quattrocentisten im Campo Santo zu Pisa oder die Werke des Paolo Veronese in Turin nachgebildet und damit den Künstlern in die Seele geblickt. Vor den Erfolg haben die Götter den Schweiß gesetzt. Das wußte Ruskin, darum war er vorsichtig in seinem Urteil und bewunderte fremde Kunstwerke um so mehr, je sauerer ihm selbst „die Kunst" geworden war. Dieser eigenen Kunstübung verdankt es auch Ruskin, daß er sich später nicht leicht durch Virtuosentum blenden ließ. Vielmehr wurde er der verständnisvolle Vorkämpfer aller ehrlichen, handwerklich guten, persönlich gestaltenden Kunst. Er verlangt von jedem angehenden Künstler zu allererst Gewissenhaftigkeit, eine völlig unveränderte Wiedergabe des Modells „Rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing." Weil aber seine eigenen Fähigkeiten über diese

Forderungen nicht hinausreichten, war seine Bewunderung noch größer für alle, die aus solchem Naturstudium heraus frei Schaffende wurden, „denn“, sagt er, „wenn ihr Gedächtnis angefüllt ist und ihre Einbildungskraft genährt und ihre Hand fest, dann mögen sie Scharlach und Gold nehmen, ihrer Phantasie die Zügel schießen lassen und uns zeigen, was sie fähig sind, zu leisten. Dann wollen wir ihnen folgen, sie sind dann unsere Meister und stehen über unserer Kritik.“ Darum begriff Ruskin auch Turners Streben, als dieser in seiner dritten Schaffensperiode die Bahn schlichter Naturnachbildung verließ und seine ungeheueren Luft- und Licht-Experimente begann. Während alle Welt von dem Großmeister der englischen Landschaft damals abfiel, ihn schmähte, ihn für das Narrenhaus reif erklärte, folgte Ruskin ihm bis zum letzten.

Turner war überhaupt das große Ereignis in Ruskins Studiengang. An ihm hatte er sich praktisch und theoretisch herangebildet, durch ihn die Vorstellung empfangen, daß die Landschaftsmalerei die höchste Kunst sei, und für ihn wurde Ruskin dann zum Kämpfer, zum ästhetischen Führer der Nation. Für ihn schrieb er 1843 den ersten Band seines Hauptwerkes, der „modern painters“. „Das Werk, das ich hier vorlege, entstand aus der Indignation über die falschen Urteile der Tageskritik an den Werken unseres größten lebenden Künstlers.“ Mit diesen Worten leitete er selbst das Buch ein. Es sollte ein kurzes Pamphlet werden, aber es wurde etwas wie ein Traktat über die Kunst. Schließlich bot dieser erste Band nicht Raum genug, um alles zu sagen, was sein Verfasser über Kunst zu künden hatte. Es folgten vier weitere Bände, und Ruskin brauchte 20 Jahre um sie zu vollenden. So viel hatte er auf dem Herzen und so schwer war es ihm, das alles exakt auszusprechen. Die „modern painters“ wurden eines der merkwürdigsten Bücher des 19. Jahrhunderts. Es gehört nicht der schönen Literatur an, dazu ist es zu wissenschaftlich. Es sucht die Gesetze der Schönheit aus systematischer Betrachtung der Kunst und der ihr zu Grunde liegenden Natur zu finden. Es ist aber auch kein wissenschaftliches Werk, wenigstens nicht im landläufigen Sinne. Dazu ist es zu sehr literarisch, zu subjektiv. Es ist eine Streitschrift, mit der Absicht, Proselyten zu machen. Und zugleich ist es eine Bibel der modernen Kunst, eine Offenbarung ihrer Geheimnisse, geschrieben in der Sprache eines Dichters und Propheten, voll Überraschungen und voller Paradoxen. Das Buch ist gearbeitet wie Ruskins Bilder oder wie die der Präraffaeliten. Es ist darin jener excess of finish, jenes fast allzuviel in der Ausführung. Tausend wertvolle Gedanken nebeneinander, alle mit der gleichen Liebe ausgeführt, mit der gleichen Wichtigkeit behandelt, so daß einer immer die Wirkung des anderen stört. Dazwischen geistreiche Abschweifungen aller Art. Der erste Band war so unvollständig, daß er notwendig die folgenden vier zur Ergänzung brauchte. Denn den überraschten Lesern wurde eine Fülle von Theoremen entgegen geworfen, die in ihrer weitläufigen, philosophierenden Einkleidung schon nicht leicht zu erfassen waren. Einmal begriffen, stellen sie den Denkenden vor die Alternative, entweder sie als Ganzes anzunehmen und damit alle bisherigen Kunstprinzipien, die ganze damals moderne englische Kunst zu verwerfen, oder aber Ruskin aufzugeben.

Wie gründlich, wie umfassend baut Ruskin sein Lehrgebäude auf, was zieht er alles zur Unterstützung heran! Das zeigt sich schon bei einem flüchtigen Überblick über den Inhalt des ersten Bandes. Er beginnt mit der Darlegung der „Ideen“, die einem Kunstwerke den Wert geben. „Denn das Malen,“ sagt Ruskin, „oder die Kunst überhaupt als

solche ist nichts als eine vornehme und ausdrucksreiche Sprache, unschätzbar als Trägerin von Gedanken, aber nichts wert an und für sich. Der Wert eines Bildes, die Bedeutung eines Malers sind nicht in der Sprache, sondern in den Ideen begründet, die geäußert werden." Darum schließt das 2. Kapitel der ersten Sektion mit den Worten: „Der ist der größte Künstler, der in der Summe seiner Werke die größte Zahl von Ideen verkörpert hat." Nun werden diese Ideen aufgezählt (Power, Imitation, Truth, Beauty, Relation) und dann im zweiten Teil die Idee der Treue gegen die Natur definiert und ausführlich erläutert, denn sie ist nach Ruskin die Grundlage aller Kunst. Genaue Wiedergabe der Form durch Licht und Schatten, das ist die erste und wichtigste Treue. Tonwerte, Licht und Farbe kommen erst weiterhin in Betracht; das trügerische Helldunkel aber ist das allerunwichtigste. Dann nimmt er die Landschaft nach ihren einzelnen Teilen unter die Lupe, er untersucht die verschiedenen Arten der Wolken, die hohen Cirrus- und die Cumuluswolken, die tiefgehenden Regenwolken. Dann die Struktur der Erde, der Berggipfel und des Bergfußes, der Ebene, des Vordergrundes. Er untersucht, wie all das von der Natur geformt ist, wie es auf das Auge wirkt, wie es von den Künstlern zu verschiedenen Zeiten dargestellt wurde und welche Künstler dabei wahre „Treue gegen die Natur" bewiesen. Der Refrain ist unweigerlich „Turner", dessen Vorbildlichkeit in allen diesen Dingen immer aufs neue gerühmt wird. Der zweite Band brachte zu alledem wichtige Ergänzungen.

Jene zwei ersten Bände waren in heller Begeisterung verhältnismäßig schnell niedergeschrieben. Dreizehn Jahre später erschienen Band III und IV, wieder vier Jahre später der Schlußband (1860). Das Ganze stellte Ruskins Kunstlehre, sein Glaubensbekenntnis dar, freilich mit manchen Schwankungen im Einzelnen. Denn was gab es nicht alles an künstlerischen Erlebnissen in diesen zwanzig Jahren! Wie änderte sich z. B. sein Verhältnis zu Rubens, den er noch bei dem Erscheinen des ersten Bandes begeistert verehrte, bis er durch erneute Studien in Italien dahin kommt, dieses Lob zurückzunehmen. Wie lange dauerte es, bis er Fra Angelico und Raffael ganz verstand, und wieviel Jahre brauchte er dann noch, bis er hinter die Geheimnisse der venetianischen Malerei kam. Was drängte sich auch an äußeren Ereignissen zusammen in diese Jahre! Ergötzlich und lehrreich ist es, wie er im Vorwort zum fünften Bande selbst die Gründe auseinandersetzt, warum er vier Jahre zur Vollendung des letzten Volumens bedurfte. Zunächst schrieb er nämlich nach Abschluß des vierten Bandes 1856 die „Elemente des Zeichnens", um dann nationalökonomische Studien zu betreiben. Zur Erholung geht er nach Schottland, wird aber von dort zurückgerufen durch die Nachricht, daß ihm die Erlaubnis erteilt sei, Turners künstlerischen Nachlaß zu ordnen, der an die Nationalgalerie zu London als Vermächtnis gelangt war. Sofort eilt Ruskin dorthin und mit zwei Gehilfen ordnet er die etwa 19.000 Skizzen und Bilder. Obwohl er oft bis in die Nacht hinein arbeitet, geht darüber fast ein Jahr verloren, ohne daß er alles vollendet hätte. Zum Beispiel ließ sich nicht bei allen Aquarellen Turners feststellen, welche Gegend Europas der ruhelose Vielreisende dargestellt hatte. Das kränkte Ruskin. Er macht sich sofort auf, zunächst an den Oberrhein, dann nach Oberitalien, um alles an Ort und Stelle zu kontrollieren. Aber in Turin fesselt ihn der Anblick einiger vortrefflicher Bilder des Paolo Veronese. Sie scheinen ihm ein neues Licht auf die venezianische Malerei zu werfen. Er unterbricht also die Turnerforschung, um die Venezianer zu studieren, zu welchem Zwecke er eine genaue Kopie der „Königin von Saba" anfertigt. Bei dieser Arbeit trifft ihn einer

seiner Freunde und bittet um eine kleine Erläuterung. „Warte einen Augenblick", sagt Ruskin, starrt dann wortlos fünf Minuten lang auf eine Gewandfalte im Bilde, macht endlich einen Pinselstrich, beobachtet wieder fünf Minuten, bevor er den nächsten Strich macht, und arbeitet so weiter, bis des Freundes Geduld erschöpft ist. Diese Gewissenhaftigkeit in der Arbeitsmethode macht es erklärlich, daß Ruskin nun sofort das Bedürfnis fühlt, die neuen Erfahrungen über venetianische Kunst an einigen anderen venetianischen Bildern nachzuprüfen. Darum fährt er im Sommer 1858 eiligst nach Dresden, München und Berlin, so daß er erst im Winter 1858—59 nach England zurückkommt, um den fünften Band zu beginnen. Noch einmal halten ihn ungelöste wissenschaftliche Fragen über die Art des Wachstums der Bäume und über die Entstehung der Wellen auf, und nicht minder die Schwierigkeit der Illustration des Werkes, für das er, soweit möglich, die Zeichnungen selbst liefert. Endlich, 1860, wird doch der Druck beendet, das Meisterwerk der „modern painters" ist abgeschlossen.

Aber bei weitem war damit nicht erschöpft, was Ruskin über Kunst zu sagen hatte. Neben diesem Traktat über Malerei hatte er zwei andere Bücher drucken lassen, beide bestimmt, im Volke das Verständnis für Baukunst zu wecken. Das eine unter dem mystischen Namen „the seven lamps of architecture" (1849), das andere unter dem verständlicheren Titel „the stones of Venice" (1851—53). Dazwischen wurde jenes ritterliche Turnier zugunsten der Präraffaeliten ausgefochten, von dem weiterhin die Rede sein wird. Denn Ruskin fühlte sich, wie ein Gralsritter, überall berufen zu helfen, zu raten, zu nutzen, ungefragt und unerbeten. Er faßte das nicht als eine freiwillige Leistung, sondern als eine heilige, ihm von Gott auferlegte Pflicht auf. Denn Gott hatte ihm ja die Geisteskraft verliehen, etwas Neues seinem Volke verkünden zu können, hatte ihn nicht nur begabt mit einem Rednertalent ohnegleichen, sondern hatte ihm auch das stolze Selbstbewußtsein verliehen, das nötig ist, um solche reformatorische Lehrtätigkeit unbekümmert um Haß und Spott der Gegner durchzuführen. Und welch' eigenartige Lehrweise, welche Kraft der Suggestion war in diesem Manne! Eine feurige, im Angriff alle Grenzen überschreitende Beredsamkeit, die bald über Alltägliches harmlos plaudert, dann wieder in feierlichem prophetischen Tone Offenbarungen kündet. Nicht nur durch Wort und Schrift, vor allem durch eigenes Beispiel lehrt er. Rastlos hält er Umschau nach Hilfsmitteln für seine Propaganda. In London gründet er selbst eine Zeichenschule. Als dann 1869 in Oxford die Slade-Professur geschaffen war, nimmt er 1870—73 diesen Lehrstuhl ein und gibt später seine Vorlesungen unter dem Titel „lectures on art" heraus, Vorlesungen, die natürlich nicht trocken irgend ein enges kunstgeschichtliches Gebiet lexikographisch abhandeln, sondern darlegen, wie nach großen Gesichtspunkten Kunst betrachtet und geschaffen werden kann. Das Wesen der Baukunst, der Bildnerei, die Bedeutung der Naturwissenschaften für die Kunst, die Beziehungen der alt-italienischen zur modernen Malerei behandelt er. Immer ist es ihm darum zu tun, die Menschheit aufzurütteln aus ihrer Gleichgültigkeit, sie zum Genuß des Schönen heranzuziehen. Er möchte alle mit Kunstbegeisterung ganz erfüllen, möchte am liebsten jeden einzelnen an die Hand nehmen und ihn sehen lehren. Darum schreibt er 1875—77 die Florentiner Kunstwanderungen (mornings in Florence), dazu seine englische Kunstgeschichte (the art of England). Auch gründet er in Oxford eine Zeichenschule, die Ruskin-Drawing-School, an der er selbst unterrichtet und an der er später einen Lehrer auf seine eigenen

Kosten anstellt. Dazu schenkt er der Universität die jetzt im Erdgeschoß des Oxforder Museums untergebrachten Vorbildersammlungen, darunter eine Anzahl Originalgemälde von Turner. Alles das nicht, um Künstler zu erziehen, sondern um der akademischen Jugend das Verständnis für die Kunst auf dem Wege zu sichern, auf dem er selbst es gewonnen hat. Clemen weist in einem vortrefflichen Aufsatz über Ruskin in der Zeitschrift für bildende Kunst darauf hin, wie diese Art der kunstgeschichtlichen Belehrung auch für unsere Hochschulen vorbildlich werden könnte, die Verbindung von Theorie und Praxis, der Ersatz der Kunstgeschichte durch Kunstlehre.

Ruskin wollte Kunstverständnis und Kunstgenuß keineswegs auf die gebildeten Klassen beschränkt sehen. Kunst war ihm gleichwertig mit Religion, sein Glaube war die Schönheit, die Gott verkündet, die allen Menschen, arm und reich, zum Heile werden soll. Denn die Kunst muß, wie die Religion, das Leben des ganzen Volkes adeln, schöne, freie und damit sittlich gute Menschen schaffen. Ein Kunstwerk ist nicht nur Gegenstand vorübergehender Ergötzung. Es kann durch beständige Einwirkung jeden Menschen über die animale Existenz hinausheben, es hat höhere sittlichende Wirkung. Die freilich kann es nur ausüben, wenn die Menschheit Kunst zu verstehen vermag und das wieder ist nur möglich, wenn sie ständig von Kunst umgeben, ihren Ausstrahlungen gleichsam beständig ausgesetzt ist. Das sucht Ruskin zu erreichen durch Wort und Schrift, wie durch Gründung volkstümlicher Museen. Allmählich wird er sich darüber klar, daß seine idealen Forderungen unter den heutigen sozialen Verhältnissen nicht erfüllbar sind. Darum sucht er neue Lösungen der sozialen Frage. Schließlich gelangt er zu durchaus kommunistischen Prinzipien, wird er der Schöpfer einer neuen sozialen Ordnung, einer neuen ethischen Ästhetik.

Ruskin hat mit anderen Reformatoren das gemeinsam, daß er nicht bei der Theorie stehen bleibt. Immer sucht er sie in Taten umzusetzen. Er gründet Arbeiterkolonien nach seinem Prinzip. Er opfert einen Teil seines Vermögens für das Experiment mit der kommunistischen St. George's Guild, deren praktische Resultate gering waren, deren erziehlicher Wert aber außerordentlich hoch anzuschlagen ist. Was heute in England für Volksbildung, für Volksmuseen, für das Heim der Arbeiter geschieht, wie z. B. jenes großartige Werk der in Schönheit geschaffenen Arbeiterkolonie zu Port Sunlight, alle jene auf künstlerische Hebung der Menge abzielenden Unternehmungen sind in seinem Geist entstanden. Dabei war Ruskin konsequent bis zum Absurden. Sein Haß gegen alles schematisch-unkünstlerische kennt keine Grenzen. Ein künstlerisches Dasein ist ihm nur denkbar unter freien Menschen, ist nur erreichbar im Zusammenleben mit der Natur. Der Bauer, der kleine Handwerker auf dem Dorfe sind Naturmenschen, sie haben im engbegrenzten Wirkungskreise doch Pflichten, Antrieb zur Arbeit, ohne die des Menschen Leben unschön und unwürdig ist. Aber sie sind nicht Sklaven der Arbeit, wie der Fabrikarbeiter, der fern von der Natur dahinvegetiert, ohne jemals das beglückende Gefühl eigenen freien Schaffens empfunden zu haben. Ackerbau und Handwerk sind daher immer noch die Grundlage einer menschenwürdigen Existenz, die zu künstlerischer Betätigung führen kann, während die Fabrik mit ihrer geistlosen Maschinenarbeit, ihrem Prinzip der Arbeitsteilung entwürdigt und entmenscht, Leib und Seele verkümmern läßt. Gewiß ging Ruskin zu weit in seinem Haß gegen die moderne Arbeit, gegen Dampfmaschine und Fabriken. Alles das ist heute nicht mehr zu beseitigen und es kann sich für uns nur darum handeln, die Schäden zu mindern, die Fehler aus-

zugleichen. Aber eine gewisse Wahrheit lag doch in Ruskins Behauptungen, daß alles mechanisch Geschaffene den Geschmack verroht, alles maschinell Hergestellte dem feineren Gefühl widerstrebt, daß das einfachste, aus freier Hand geformte Stück und sei es auch schmucklos, mehr befriedigt, als ein ornamental überreiches Werk, dem das Kainszeichen des Massenfabrikates aufgeprägt ist. Was Ruskin in dieser Hinsicht in Wort und Tat gewirkt hat, das wird seinen Namen für immer verehrungswürdig machen. Mögen Übertreibungen und Einseitigkeiten untergelaufen sein, das Gewaltige an Ruskin war doch, daß er keine Kompromisse schloß, daß er in allen Fragen rücksichtslos die letzten Konsequenzen zog, daß kein Zaudern in ihm war, auch wo er zähen Widerstand erwarten mußte. Er wagt es, in einem durch Fabrikbetrieb reich gewordenen Volke mit äußerster Schärfe die entwürdigenden ethischen Folgen dieses materiell so vorteilhaften Verfahrens an den Pranger zu stellen. Die ersten Aufsätze dieser Art, die 1860 in Cornhills Magazine erschienen, wurden später unter dem Titel „Unto this last" aufs neue herausgegeben. Seit 1871 schrieb er dann Briefe an die Arbeiter, wirkliche Briefe, die als kleine Broschüren gedruckt erschienen und weiter unter dem Titel „fors clavigera" zu einem Buch vereint wurden. Diese Bücher sollen nicht nur auf dem Lande (in Orpington) auf Handpressen ohne jede Beihilfe von Dampfmaschinen gedruckt, geheftet und gebunden, sondern auch in Wagen nach London geschafft worden sein, damit sie nur nicht irgendwie mit der fluchwürdigen Dampfmaschine in Berührung kämen und entweiht würden. Das sind Wunderlichkeiten, die so oft, und gerade in England, die echte Größe begleiten. An ihnen den Menschen zu messen, wäre Torheit. Man sollte sich an das Wahre, Gute und Schöne halten, das er seinem Volke durch Jahrzehnte geboten hat.

Schließlich ermattete auch Ruskins reicher Geist. Die letzten Jahre hauste er, seiner Natursehnsucht folgend, in einem kleinen dörflichen Orte in Lancashire, zu Brantwood am Coniston-See. Sein Leben lag abgeschlossen hinter ihm. Den Rest seines künstlerischen Besitztums, darunter alle selbstgefertigten Zeichnungen und Kopien hatte er zu einem Museum vereinigt und der Stadt Sheffield vermacht. Sie sollten den Grundstock für ein Volksmuseum bilden, und damit der Versuch gemacht werden, auch auf diesem Gebiete reformatorisch zu wirken. Das war Zukunftsmusik im besten Sinne des Wortes. Damit soll nicht gegen die Großstadtmuseen in ihrer heutigen Gestalt argumentiert werden. Wir werden niemals darauf verzichten dürfen, in den Mittelpunkten des Verkehrs, wohin alljährlich Tausende zur Erholung und Belehrung kommen, die denkbar besten Werke aller Zeiten anzuhäufen und hierauf gewaltige Mittel zu konzentrieren, soweit es die Großkapitalisten der alten und neuen Welt zulassen. Denn nur an den allerbesten Originalen können wir unser Verständnis für Qualität heranbilden. Aber wir dürfen darüber nicht vergessen, daß Museen in Ruskins Sinne, also Erziehungsanstalten, die mit bescheideneren Mitteln künstlerisches Sehen und Vergleichen lehren könnten, auch für kleinere und kleinste Städte gewissermaßen als Vorschulen notwendig sind, daß dafür auch bei uns in Deutschland Fonds bewilligt werden müßten. Einen gewissen Grad von Kunstgeschmack in allen Schichten ihrer Bevölkerung muß heute jede Kulturnation anstreben. Ohne ihn werden die hochgebildeten Künstler und Kunstkenner immer vereinsamt stehen und als überflüssige Kulturprotzen empfunden werden. Um solchem Mangel abzuhelfen, hatte Ruskin sein Volksmuseum in der Fabrikstadt Sheffield gegründet. Es sollte erinnern

an seinen Kampf für die Schönheit und sollte volkstümlich bilden. Aber er selbst betrat es nicht mehr. 1900 schloß der müde Greis die Augen. Wenn jemals das Erdendasein eines Menschen die Bezeichnung „Leben" verdient hat, so war es das seine. In höchstem Maße hatte er sich ausgelebt, in angestrengtester Betätigung aller seiner Kräfte, in Erfüllung und Verkörperung großer Ideen. In ihm konzentriert sich wie in einem Spiegel ein wesentlicher Teil aller modernen Kunstanschauung. Man sollte sein Leben studiert, seine Bücher gelesen haben, ehe man englische Kunst, ja ehe man moderne Kunst überhaupt betrachtet.



Abb. 280. G. G. Scott: Nikolaikirche, Hamburg.
Nach einer Aufnahme der Neuen Photogr. Gesellschaft, Steglitz.

Denn Ruskin griff bestimmend in alle öffentlichen Kunstfragen Englands ein, vor allem in den großen Kampf zwischen Klassizisten und Romantikern. Sir Charles Barry und A. W. Pugin hatten um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Bau des Parlamentshauses zu London den Beweis geliefert für die vielseitige Verwendbarkeit des perpendicular style, der nun geradezu als der englische Nationalstil galt. Für alle Zeiten schien damit die Herrschaft der Gotik gesichert, wie auch Ruskin in ihr all' seine Forderungen erfüllt sah, die er an „echte Baukunst" stellte. In der Gotik fand er die Raumdisposition wie die Einzelform konsequent aus den konstruktiven Notwendigkeiten entwickelt. Die Gotik erschien also „natürlich" im Gegensatz zu dem für England fremden und unorganischen Hellenismus. Zudem war auch ihre Ornamentik „naturalistisch", ja sogar vorwiegend heimischen Naturformen entlehnt. Kurz, alles sprach für sie.

Hatte aber Pugin aus nationalen Gründen ausschließlich die englische Spätgotik empfohlen, so war Ruskin ebensosehr für französische oder italienische Vorbilder begeistert. Gerade er lenkte mit seinen Hymnen auf die venetianische Kunst (Stones of Venice) und auf die Kathedrale von Amiens (Seven Lamps of Architecture) die Blicke hinüber auf den Kontinent. Der nordische Backsteinbau wollte ihm nicht genügen. Er schwärmte für prachtvolle Marmorinkrustation, für Mosaiken und reiche Vergoldung. Ihm kam es nicht so sehr auf das rein architektonische, sondern mehr auf den poetischen Eindruck, auf den

Effekt an. Er trat somit auf Seite derjenigen Architekten, die sich von der einseitigen Vorliebe für Spätgotik lossagten und zur feineren Unterscheidung des early english, decorated und perpendicular style übergingen. Damit verband sich notwendig das Studium der französischen Urbilder. Zur selben Zeit gestalteten sich auch die Beziehungen zum Auslande immer lebhafter. Englische Baumeister nahmen an französischen und deutschen Konkurrenzen teil, so an dem Wettbewerb um die Hamburger Nicolaikirche und um die Kathedrale zu Lille (1855). Andrerseits wurde die französische baugeschichtliche Forschung, vor allem Viollet le Duc's „Dictionnaire raisonné“ in England mit demselben Eifer und Erfolg wie in Frankreich verbreitet.

Diese neue, auf erweiterter archäologischer Gelehrsamkeit begründete Schule brachte zunächst eine Bereicherung und Vertiefung der Formenkenntnis. Sie verführte aber andererseits zu äußerlicher Korrektheit, zur schematischen Anwendung der geschichtlich nachgewiesenen Motive und damit zu einem Bauen von außen nach innen, kurz zu demselben Formalismus, den man kurz vorher den Hellenisten zum Vorwurf gemacht hatte. Die Steinmetzen und Handwerker, die bei der Wiederherstellung alter Kirchen eine leidliche Kenntnis gotischer Formen erworben hatten, wiederholen diese bei Neubauten oft gedankenlos. Leider führt das gesteigerte baugeschichtliche Interesse auch dazu, die alten Monumente wieder herzustellen, sie „stilgemäß zu restaurieren“, d. h. sie aller Zutaten aus späterer Zeit zu berauben und alle zerstörten Schmuckformen oberflächlich zu ergänzen oder zu ersetzen. Nach diesem Rezept ging der Führer der neuen Schule, Sir George Gilbert Scott (1811—1878), bei der Wiederherstellung der Kathedralen zu Ely (1847), Hereford, Exeter, Lichfield und der Westminster-Abtei etwas rücksichtslos vor. Andererseits kam Scott jene gründliche Kenntnis der gotischen Formenlehre seit den vierziger Jahren beim Neubau zahlreicher Kirchen in ganz England wieder zu Gute (Aegidiuskirche in Camberwell, 1842 bis 1844). Daß er den damaligen deutschen Architekten zum mindesten ebenbürtig war, bewies er 1844 durch seinen Sieg in der Konkurrenz für den Neubau der 1842 niedergebrannten Nicolaikirche zu Hamburg, die 1846—63 nach seinen Plänen ausgeführt wurde (Abb. 280). Noch 1873 errang er im Wettbewerb für St. Marys Cathedral, die Episcopal-Kirche zu Edinburgh, den Sieg über fünf Mitbewerber, unter denen sich Street und Burges befanden. Aber der mächtige Bau, der 1874—79 ausgeführt wurde, wirkt heute in seiner korrekten Nüchternheit nicht grade anregend. Auch zur Errichtung öffentlicher Denkmäler wurde Scott berufen. Wie es damals üblich, begnügte er sich dabei mit der Aufstellung gotischer Architekturteile, einer Kirchturmspitze oder eines Tabernakels mit obligaten Figuren. So hatte er 1841 in Oxford den protestantischen Märtyrern Cranmer, Ridley und Latimer das „Martyrs Memorial“ als schlichte englisch-gotische Steinpyramide mit Statuen unter Baldachinen errichtet. Als Scott 20 Jahre später für den verstorbenen Prinzgemahl Albert in London das Erinnerungsdenkmal zu schaffen hatte (1863—68), war er schon ganz zur italienischen Gotik übergegangen, die ihm bessere Gelegenheit zur Entfaltung von Materialprunk gab. Das Albert-Memorial sollte, ja entsprechend der Bedeutung und der Volkstümlichkeit des heimgegangenen Prinzgemahls, alle anderen Grabdenkmäler überstrahlen als eine Glanzleistung englischer Baukunst. Äußerlich ließ es Scott allerdings nicht an solchem Glanze fehlen. Von verschiedenfarbigem Granit und Marmor errichtet, macht das Denkmal beim ersten Anblick durch seine guten Verhältnisse und durch seinen geschickten Aufbau

einen vortrefflichen Eindruck (Abb. 281). Aber trotz der Höhe von 53 m bleibt es doch nur ein ungeheuer vergrößertes italienisch-gotisches Altartabernakel auf mächtigem Stufenunterbau. Würde es in kleinem Formate als Statuenbaldachin, aus Elfenbein, Goldblech und Email gebildet, in der kleinen Kapelle einer englischen Kirche stehen, so wäre der richtige Maßstab für die Ausführung gefunden und man könnte sich der sauberen Arbeit vorbehaltlos freuen. Ferner erscheinen hier, in diesem saftigen, englischen Park und angesichts des draußen vorüberflutenden modernen Geschäftsverkehrs die fein detaillierten mittelalterlichen Formen höchst gesucht. Sieht man draußen die hohen Omnibusse, die Equipagen, Cabs und Lastwagen in endlosem Strome vorüberziehen, so schwindet alle italienische Illusion und das Ganze mutet uns wie eine Maskerade an. Endlich mußte, um neben dem protzenhaften Glanz der farbigen Steine, der mosaikgeschmückten Giebel, vergoldeten Fialen und Türmchen Stand halten zu können, auch Foleys riesige Sitzfigur des Prinzgemahls unter dem Tabernakel vergoldet werden, wodurch sie den Eindruck eines indischen Götzenbildes macht. Die Erkenntuis dieser Fehler brach sich langsam Bahn, besonders, als Scott auch den größten ihm übertragenen Profanbau, die Ministerial-Government-Offices in Whitehall nicht grade erfolgreich durchführte. Der Renaissancebaukünstler Barry hatte einst das Parlamentshaus gotisch bauen müssen. Nun zwang Lord Palmerston den Gotiker Scott, jene Public offices, die 1858

Abb. 281. G. G. Scott: Albert-Memorial, London.

gotisch geplant waren, nachträglich zu klassizierender italienischer Renaissance umzuformen (1861—73). Aber leider besaß Scott nicht wie Barry das Talent, den Stil wie einen Hut zu wechseln. Trotz dieses Mißerfolges blieb Scotts Ruf auch auf dem Kontinent noch so groß, daß die ruhmvollste Aufgabe, die das geeinte Deutschland seinen Architekten stellte, die Ausführung des Reichstagsbaues in Berlin, ihm beinahe übertragen worden wäre, nachdem er bei dem ersten Wettbewerb den zweiten Preis erhalten hatte.

Was Scott bei der Ausführung des Ministerialgebäudes in Whitehall versagt war, die Schaffung eines großen gotischen Profanbaues, das fiel seinem Schüler George Edmund Street (1824—81) fast wider Erwarten zu. Street, seit 1852 Diözesan-Architekt von Oxford, restaurierte die Kathedralen von York, Bristol und Dublin. Dazu wurde ihm bei der Konkurrenz von 1867, als dem besten unter elf Wettbewerbern, die Ausführung des Londoner Gerichtsgebäudes (Law-Courts) übertragen. Nun aber zeigte sich recht evident die



Abb. 282. G. E. Street: Law Courts (Gerichtsgebäude), London.

Unzulänglichkeit der eklektischen Neugotik gegenüber modernen Bauaufgaben. Street, ein hervorragender Zeichner und Skizzierer, hatte auf zahlreichen Reisen eine Fülle hübscher Motive gesammelt und versuchte, sie zur Belebung des weitläufigen Gebäudekomplexes zu verwenden. Aber der Gesamteindruck der französisch-frühgotischen reichgegliederten Anlage bleibt weit hinter den Erwartungen zurück, weil alle jene Einzelheiten zu kleinlich durchgeführt sind, weil das Ganze zu sehr Schulluft atmet (Abb. 282). Die angestrebte große und malerische Wirkung ist nicht erreicht, weil es an Einfachheit der Silhouette, an dem Kontrast zwischen ruhigen Flächen und reichbewegten Gliederungen fehlt. Auch der Grundriß zeigt Mängel, die bei dem über 1100 Räume fassenden Gebäude doppelt fühlbar sind. Wer in den Law-Courts zu tun hat, bemerkt bald, daß diese Türmchen, Arkaden, Galerien usw. nicht immer aus baulichen Gründen angebracht sind, daß vielmehr oft diesen „Motiven" zu Liebe die Raumdisposition verwirrt, mancher Saal unbequem gelegt, schwer zugänglich und unpraktisch beleuchtet ist, Mängel, über die sich Richter und Anwälte doch

nicht mit der „Stilechtheit" hinwegtrösten können. Gewiß gibt es viele wohlgelungene Einzelheiten, wie die große Wandelhalle mit ihren stolzen Gewölben. Im ganzen aber brach sich nach Vollendung des Gerichtsgebäudes, gerade ein Jahr nach dem Tode des Architekten (1881), die Überzeugung Bahn, daß die Gotik für solche monumentale Profanbauten nicht geeignet sei. Richtiger wäre allerdings der Schluß gewesen, daß Streets Art, sie zu behandeln, an dem Mißerfolge Schuld sei. Aber soweit war man damals in der Stilkritik noch nicht gekommen.



Abb. 283. Waterhouse: Stadthaus zu Manchester.

Scott und Street waren die typischen Vertreter jener internationalen Lehrbuchgotik, die in England, wie auf dem Kontinent, mehr verständig als feinfühlig, mehr richtig als reizvoll angewandt wurde. Erst die nächste Generation gelangte zu einer rein sachlich gestaltenden, weniger in der Formenlehre erstickenden mittelalterlichen Architektur. Waterhouse war einer der Bahnbrecher dieser neuen Schule. 1830 geboren († 1905), hat er alle Phasen englischer Baukunst mit durchlebt und durcharbeitet. Schon 1864 übernahm er den Bau des Gerichtsgebäudes in Manchester (Assize Courts). Dies Jugendwerk wurde noch streng als ein zweistöckiger, symmetrischer Sandsteinbau auf mächtigem Sockelgeschoß durchgeführt. Das Schülerhafte dieser Früharbeit verliert sich bei dem seit 1869 in Manchester errichteten Rathaus (Town Hall, Abb. 283), dessen Fassade mit quadratischem Hauptturm und gewaltigen Fenstern im Hauptgeschoß zwar imposant, aber vielleicht noch allzu kirchenmäßig ausfiel. Doch

waren die großen Abmessungen dadurch leidlich motiviert, daß sich dahinter die Festräume des Rathauses befanden. Weniger kathedralmäßig ist die Front an der Princeß-Street. An den Erkern, den aufsteigenden Treppenhausfenstern, ferner im Innern an der Rundtreppe und in der großen Festhalle, die die Mitte des trapezförmigen Grundstückes einnimmt, finden sich glückliche Ansätze zu individueller und malerischer Behandlung. Seit 1874 begann dann Waterhouse den Neubau der Hall-library und Masters lodge im Pembroke-College zu Cambridge, der in Übereinstimmung mit der Mehrzahl der dortigen Bauten als



Abb. 284. Waterhouse: Naturwissenschaftliches Museum zu London.
Nach Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

spätgotischer Backsteinbau mit Hausteingliederungen würdig, aber etwas schwerfällig ausgeführt wurde. Allmählich gewann der Meister nicht nur völlige stilistische Freiheit, sondern auch eine große Selbständigkeit in der Verwendung des Materials. So errichtete er in London das naturwissenschaftliche Museum (1873—80) in spätromanischen Formen, aber mit einer Fülle ganz realistischer Tier- und Pflanzenmotive, die auf den Zweck des Gebäudes Bezug nahmen (Abb. 284). Die Fassade wurde mit schiefergrauen und gelblichen Terrakottablöcken von ungewöhnlich großen Abmessungen verkleidet, auch die Terrakotta-Ornamente dementsprechend groß und flächig behandelt. Das Ganze wirkt im ersten Augenblick wie eine monumentale Hausteinfassade, ein Eindruck, der bei näherer Betrachtung natürlich nicht stand hält. Dafür soll diese Terrakotta der Londoner Witterung, besonders der Ablagerung des Kohlenstaubes

mehr Widerstand leisten, oder wenigstens leichter zu säubern sein als Haustein. Sehr rühmenswert ist der übersichtliche Grundriß und die Fülle luftiger und lichter Innenräume des Museums. Sogar der imposante Lichthof ist hier nicht, wie sonst üblich, als Dunkelkammer gestaltet. In der Folgezeit verwendet Waterhouse neben den mittelalterlichen Bauformen noch die der späten Renaissance und bleibt auch dabei ein großgestaltender, den Grundriß sehr geschickt entwickelnder Raumkünstler (vergl. die weiterhin besprochenen Kirchenbauten für die Kongregationalisten, ferner den National-Liberal-Klub zu London).

Diese Spätwerke von Waterhouse haben uns schon weit von jenem Profanbau der fünfziger und sechziger Jahre hinweggeführt, dessen typische Vertreter Scott und Street mit ihrer Nachahmung kontinentaler Vorbilder waren. Ihrer Richtung gehören — außer den weiterhin beim Kirchenbau zu erwähnenden Meistern — noch E. W. Godwin, der Architekt der Town-Hall zu Northampton (1861—89) und W. Burges (1828—81), der Schöpfer zahlreicher vortrefflicher Landhäuser an. Sie wirkten in einer für den Architekten höchst anregenden Epoche. Betrachtet man die Darstellungen in der History of the Gothic Revival von Charles L. Eastlake, so staunt man, welche Fülle von dankbaren Bauaufgaben damals im Profanbau gestellt wurde, wie viel Rathäuser und Schulen, Krankenhäuser und Museen, Neubauten und Umbauten an den Colleges der alten Universitätsstädte, wie viel Villen und Geschäftshäuser damals entstanden. Aber für alles das gab es nur wenige Formeln. In der Regel wurde dem Stilmoloch zu Liebe ganz oberflächlich dekoriert. Gedankenlos werden die Details französischer und englischer Monumentalgotik ebensogut auf die Fassaden großer Geschäftshäuser, wie auf die kleinen Vorstadtvillen übertragen, deren Grundriß noch symmetrisch-klassizistisch bleibt. Im bürgerlichen Hausbau starb erst mit dem Vordringen des Queen-Anne-Stiles diese Gotik langsam aus, um sogleich einer neuen, mehr malerisch gestalteten und modernen Raumforderungen angepaßten Spätgotik Platz zu machen.

Ihre schönste Blüte entwickelt die englische Neugotik aber doch im Kirchenbau. Auf Muthesius vortreffliche Abhandlung über die neuere kirchliche Baukunst in England (Berlin 1901), muß verwiesen werden, wer sich eingehender darüber unterrichten will. Auf ihr beruht auch vielfach die nachfolgende Darstellung. Wie Muthesius ausführt, läßt es der Staatskirchenbau in England fast ganz an konstruktiver Entwicklung fehlen und beschränkt sich auf formale Nachahmung. Schon in den Grundrissen herrscht die Überlieferung. Pugin und seine Genossen hatten vorwiegend die Anordnung und den Aufbau der alten englischen Pfarrkirchen mit ihrem gradlinig abschließenden tiefen Chor beibehalten. Mit der Aufnahme der englischen und französischen Früh- und Hochgotik durch Scott und Street wird daneben der polygone Chor beliebt. Zugleich wird der Ziegelbau in der Regel durch Haustein verdrängt. Für die damals herrschende Unfreiheit unter den Bauleitern sind übrigens zum Teil die strengen Vorschriften der englischen Kirchenbaugesellschaft (incorporated church building society) verantwortlich zu machen. Durch sie waren die Architekten gezwungen, die Kirche stets nach Osten zu orientieren, selbst auf ungünstigen Grundstücken. Die Sitzplätze mußten unbedingt nach dem Altar hin gerichtet sein. Eine Vermehrung und bessere Anordnung derselben durch Emporen war verpönt. Basilikale Anlage mit zwei oder drei Schiffen war Gesetz, ebenso ein tiefer Chor für die Sänger, neben dem, meist in Fortsetzung eines Seitenschiffes, Raum für Aufstellung der Orgel vorzusehen war, dazu ein hoher Altar an der Chorrückwand und eine niedrige Kanzel, sowie Lesepulte am Choreingang im

Gemeinderaum. Ausdrücklich wird in den Vorschriften der englisch-gotische Stil der verschiedenen Epochen als der einzig zulässige bezeichnet. Für die Verhältnisse und die Einzelformen sollen „gute alte Beispiele“ studiert werden. Man hätte auch schreiben können „kopiert werden“. Ein Gutes aber hatten jene Vorschriften, die seit Jahrzehnten ständig ergänzt und verbessert wurden. Sie bewahrten die schwächeren Architekten vor Fehlern und hinderten vor allem törichte Eingriffe der Gemeindemitglieder in das Bauprogramm, wie sie bei uns so oft vorkommen. Manche dieser Vorschriften möchte man heute noch unter unsere Bauherren und Bauunternehmer gedruckt verteilen. So die Anweisung: „In keinem Falle soll Putz dazu verwandt werden, Haustein nachzuahmen“ oder „Schornsteine sollen nicht unter irgend einer architektonischen Schmuckform verborgen werden“.

Und doch wußte mancher englische Architekt innerhalb dieser Grenzen viel Eigenart und künstlerische Größe zu entfalten. Scotts Wirken wurde oben erwähnt. Street, der



Abb. 285. G. E. Street: Johanneskirche in Kennington, London.
Nach Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England.

1855 über „Brick and Marble Architecture in Northern Italy“ geschrieben hatte, errichtete die Jakobskirche in Westminster als lombardisch-romanischen Backsteinbau mit getrennt stehendem Glockenturm und suchte damit Ruskins Ideal zu verwirklichen. Dann ging er zu malerischer Frühgotik über, um schließlich in seinen letzten reifen Werken, der Johanniskirche zu Torquay, dem malerischen Kloster in East Grimstead, der St. Mary's and Magdalen-Church in Paddington (London) und der Johanniskirche in Kennington (Abb. 285) zu strengeren englischen Vorbildern zurückzukehren. Fast ausschließlich in den Formen der französischen Gotik bewegt sich William Burges (1827—81) und zwar mit solcher Sicherheit, daß er 1856 bei dem Wettbewerb um die Kathedrale zu Lille (Notre-Dame de la Treille) den Sieg über alle französischen Konkurrenten errang. Der großartige Bau blieb freilich in den Anfängen stecken und Burges kirchliches Hauptwerk, die St. Finbars-Kathedrale zu Cork in Irland (1862—79) konnte auch nur mit Einschränkungen durchgeführt werden. Schließlich mußte Burges auch bei der Konkurrenz um die Londoner Law-Courts gegen Street zurücktreten. Und doch wäre er vielleicht der geeignetere Mann dafür gewesen.

Denn er wußte die französischen Formen ungleich freier, zweckmäßiger und mehr im malerischen Sinne zu verwenden, als Street. Burges übte ja selbst die dekorative Malerei aus, z. B. in Schloß Cardiff-Castle, das er für Lord Bute restaurierte (1865). Sein dekoratives Talent bewährte er auch, wie erwähnt, an zahlreichen Wohnbauten gotischen Stils, z. B. an seinem eignen Haus in Melbury-Road, London. Außerhalb Englands hat er die Kathedrale zu Brisbane (Queensland, 1859) und das Trinity College in Hartford (Connecticut) errichtet.

Von der historischen Strenge, die sich Scott, Street, Burges, Godwin, E. Goldie und J. P. Seddon zum Gesetze machten, weicht die etwas freiere Behandlung der gotischen Formen in William Butterfields (1814—1900) Kirchen und Hochschulbauten vorteilhaft ab. Er hielt auch am Ziegelbau fest, dem er freilich eine für englische Lichtverhältnisse ungünstige Buntheit gab, wie er auch im Innern seiner Kirchen die Flächen gerne mit unruhigem, farbigen Steinplattenbelag in geometrischen Mustern verzierte. Hierin folgt Butterfield zu seinem Unglück den von Ruskin gegebenen Anregungen, z. B. bei der 1849—59 errichteten Allerheiligenkirche in Margaret-Street zu London. Sie verdient trotzdem Beachtung, weil an ihr zuerst die neuen hochkirchlichen Forderungen streng durchgeführt sind. In London baute Butterfield noch zwei ebenso reich geschmückte Kirchen, St. Alban's in Holborn (1860) und St. Augustine's in Queens-Gate (1870), in Oxford die Kapelle von Balliol-College (1857) und die von Keble-College (1876), mit buntem Ziegelmauerwerk und eintöniger Ornamentik.

Indessen wurde das Bedürfnis rege nach einer schlichten, auf Stimmung hinarbeitenden Kunst, die auch mit geringerem Material würdig und kirchlich zu wirken vermöchte. Wo reiche Mittel verfügbar waren, sollten diese ohne Prunksucht nur auf die Hauptpunkte konzentriert werden, wobei Gediegenheit der Baustoffe und gute handwerkliche Arbeit mit feinem künstlerischen Empfinden sich verbinden ließen. Wenn man schon Nachahmer überlieferter Formen blieb, weder konstruktiv noch formal Neues im Kirchenbau wagte, dann sollte wenigstens alle Monotonie der Raumordnung und der Einzelglieder vermieden, sollten alle die Zufälligkeiten und Abweichungen vom Normalen, die den alten Bauten Reiz und Stimmung verliehen, auch an modernen Gebäuden angebracht werden. Man wollte also das malerische Element in der Architektur betonen, allerdings unter Wahrung der historischen Überlieferung. Kein moderner Zug durfte die altertümliche Wirkung stören. Diese Vorliebe für das Stimmungsvolle wird seit den sechziger Jahren immer allgemeiner. Es war das ganz natürlich bei der Entwicklung des staatskirchlichen Gottesdienstes, der die Predigt fast gänzlich unterdrückte, dafür aber die Formalia glänzend gestaltete, Chorgesang, Orgelkonzert und Kirchenmusik, den feierlichen Aufzug der kostbar gekleideten Priester und Sänger, Prozessionen in der Kirche und Altardienst mit Weihrauchduft, Lichterglanz und Blumenschmuck wieder einführte. All dies dekorative Beiwerk verlangte nach entsprechender dekorativer Umgebung, es verlor an Reiz in einer starr puristischen Architektur. Besonders der Chor wird demgemäß geschmückt. Der Vorraum für die Sänger, mit seinem Gestühl, seinem Lesepult, den kostbar gebildeten Schranken, die ihn vom Gemeinderaum trennen, mehr noch das dahinter liegende Sanktuarium, der Altarraum, wetteifern nun an Reichtum mit den alten gotischen Kathedralen. Die Altarrückwand (Reredos) wird mit heiligen Bildern oder Statuen, der Altar selbst mit kostbaren Stickereien bedeckt, mit herrlichen Leuchtern, Kreuzen, Blumenschalen besetzt. Daneben bringt man kostbare Sitze für die Priesterschaft, einen

Kredenztisch zum Aufstellen des Abendmahlgerätes an, auch eine Piscina zum Säubern des Kelches wird nach katholischem Vorbild wieder eingeführt. Kanzel, Lesepult, Litaneipult, Orgel und der stets am Kircheneingang angeordnete Taufstein waren schon alter Bestand. Die calvinistische Kirche hatte der Kunst entraten können, der heutige englische, fast katholisch gewordene Kult fordert ihre Beteiligung im weitesten Umfang.

Diese Forderungen fanden glänzende Erfüllung durch John Longborough Pearson (1816—97). Er hatte anfangs in seiner Hl. Dreieinigkeitskirche zu Westminster (begonnen 1850) in Aufbau und Einzelform die altenglischen Vorbilder getreulich nachgeahmt, dann aber, der Mode folgend, bei seiner Peterskirche in Vauxhall (1858—60) im Chorschluß, den Rundpfeilern und der Maßwerkbildung sich an Französisches angelehnt. Ja, er ging weiter und machte später an Stelle des bisher beliebten altenglischen offenen Dachstuhls resp. der holzverschalten Tonnen die Einwölbung für seine Bauten zur Regel. Dabei griff er aber aus Sparsamkeit auf den Backstein zurück, den er außen wie innen unverhüllt zeigte. Er erreichte sogar in der schmucklosen Art, wie er ihn anwandte, eine außerordentlich ernste, streng kirchliche Stimmung.



Abb. 286. J. L. Pearson: Chor der St. Augustinskirche in Kilburn, London.
Nach Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England.

Pearsons Meisterstück in diesem Sinne wurde die 1871 begonnene, 1880 vollendete St. Augustinskirche in Kilburn (London), die, weitab von der großen Straße des Londoner Fremdenverkehrs gelegen, leider viel zu wenig bekannt ist (Abb. 286). In dieser fünfschiffigen Kirche werden nach altenglischen Vorbildern die beiden inneren Nebenschiffe rings um das Hauptschiff und den Chor als sogenannter Prozessionsweg herumgeführt, eine Neuerung, die aber fast ohne Nachfolge blieb. Sie hatte allerdings Nachteile, denn die Querschiffe kommen durch diese Anordnung des Umganges nicht zur Geltung während die Nebenschiffe durch die Emporen gedrückt werden. Um so überraschender ist aber die Wirkung des majestätischen, bis zur graden Chorschlußwand einheitlich durchgeführten gut proportionierten Hauptschiffes. Der Eindruck ist um so stärker, als in demselben auf alles Ornament verzichtet wird. Zwischen den kräftigen, in Haustein ausgeführten Gliederungen sind die Flächen einfach in Backstein gemauert, alle Schönheit aber ist auf den Chorraum konzentriert. Durch die reich skulpierten steinernen Chorschranken hindurch, über die aus den herrlichen Fenstern der Chorrückwand gedämpfte Farbenströme fluten, hat man einen wundervollen Ausblick in das kostbare, ganz mit Marmor verkleidete,



Abb. 287. G. Scott d. J.: St. Agneskirche in Kennington, London.
Nach Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England.

mit Ornamenten, Reliefs und Statuen gezierte Sanktuarium (Abb. 286). Von derselben einfachen Größe, derselben altertümlichen Stimmung, demselben sicheren Geschmack sind auch Pearsons Johanneskirchen in London (am Red Lion Square und in Upper Norwood). Endlich gilt als des Meisters Hauptwerk die 1880 begonnene machtvolle Kathedrale zu Truro, eine bei aller Einfachheit doch sehr malerisch wirkende Kopie einer altenglischen Bischofskirche.

Pearson war in seiner Formengebung schließlich wieder zur englischen Gotik, zum early pointed Style zurückgekehrt, womit er einzelne französische Reminiszenzen verband. Indessen begann man trotz des Widerspruches der strengen Stilisten die seit Pugins Hinscheiden verschmähte englische Spätgotik neu zu beleben, nicht mehr aus patriotischer Begeisterung, sondern in verfeinertem Verständnis für den künstlerischen Wert und den malerischen Reichtum dieser vielgestaltigen Formenwelt. Darin ging schon in den siebziger Jahren der talentvolle G. Scott d. j. voran, der Sohn des berühmten Sir Gilbert Scott, als er im Norden Londons, im Villenviertel von Kennington Park, die St. Agneskirche erbaute. Es ist eine ganz auf Stimmung berechnete kirchliche Innendekoration, in der alles archäologisch getreu und künstlerisch reizvoll gebildet ist (Abb. 287). Das äußerlich so unscheinbare Backsteinkirchlein hat für den Eintretenden etwas, man möchte sagen Wohnliches, weil der warme braune Ton des Holzes vorherrscht. Die Wände sind verputzt, aber in ihrem unteren Teil mit Holz verkleidet, eine verschalte Tonne deckt das Mittelschiff, Chorschranken, Kanzel, Taufstein sind durch zartgeschnitztes Ornament belebt. Auch die Glasfenster sind vortrefflich dazu gestimmt. Diesen Übergang von Früh- und Hochgotik zur Spätgotik machte seit den achtziger Jahren die Mehrzahl der großen Kirchenbaumeister mit, so besonders Bodley, der mit Garner gemeinsam in Pendlebury bei Manchester eine Kirche erbaute, die im Grundriß schon von der herrschenden staatskirchlichen Form abwich. Statt auf den Altardienst nahm sie mehr auf die Predigt Rücksicht, gab dem Mittelschiff möglichste Breite, den Nebenschiffen aber nur die Tiefe der nach innen gezogenen Strebepfeiler. Übrigens taucht dieses Prinzip, das Nebenschiff nur als schmalen Gang zu behandeln, später auch in Seddings Dreifaltigkeitskirche wieder auf. Das Äußere der Kirche zu Pendlebury, ohne Turm, ohne Querschiff, Chor und Hauptschiff in gleichen Abmessungen durchgeführt, mit einem schweren Satteldach ohne Turmreiter, wirkt allein durch die wuchtige Form, der das schmucklose Ziegelmaterial entspricht. Bodley war aber auch ein Meister in der reicheren Durchbildung des Baues. Die englische Spätgotik z. B. handhabte er am Glockenturm (Belfried) des Kapitelhauses von Christ-Church-College (Oxford 1879)

mit viel Geschmack. Ganz Vortreffliches leistete er auch in der Innenausstattung, weil er nur wirklichen Künstlern die Verglasung, Malerei und plastische Dekoration anvertraute und dadurch vornehmste Stimmung erzielte. So in seinen späteren Kirchenbauten von Hoar Croß und Brant (Broughton). Überhaupt zeichnen sich, dank der glänzenden Entwicklung des englischen Kunstgewerbes, viele Gotteshäuser dieser Epoche durch außerordentlich geschmackvolle und stimmungsreiche Durchbildung aus. Und doch kann uns das nicht ganz entschädigen für den völligen Mangel an neuen Baugedanken. Mit Befremden sehen wir das Genügen am Dekorativen, das sich überdies meist in den Grenzen des historisch Überlieferten bewegt. Allerdings konnten eben durch diese Beschränkung auch die kleineren Architekten eine verhältnismäßig hohe Reife erlangen. Die großen



Abb. 288. Norman Shaw: Kirche in Richard's Castle, Shropshire.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

Kirchenbaumeister aber, wie James Brooks (1825—1900), Austin und Paley (Lancaster), A. W. Blomfield (1829—99) wissen die traditionellen Formen oft so eigenartig, so nach persönlichem Geschmack zu gruppieren, daß manche ihrer Werke trotzalledem noch individueller als die der französischen und deutschen akademischen Kirchenarchitekten gotischer Provenienz erscheinen. Besonders die Kirchen der kleinen Landstädte und Dörfer sind meist einfach aber wirkungsvoll gestaltet und durch einzelne originelle Motive pikant belebt (vergl. Abb. 288). Dabei ist alles Scheinwesen, alles Prahlen mit dem Baustoff ausgeschlossen. Es herrscht volle Ehrlichkeit und die Gabe, auch geringes Material an richtiger Stelle mit Geschick zur Geltung zu bringen.

So war man von der völligen Freiheit nur noch getrennt durch die Vorschriften der Gelehrten, die jede Vermischung der Formen verschiedener Stilepochen an einem und demselben Gebäude untersagten. Endlich wurde auch dieses Hemmnis überwunden. Der eng=

lische Architekt war ja im Profanbau längst daran gewöhnt, in erster Linie die Zweckmäßigkeit bei Grundrißdisposition und Raumgestaltung zu berücksichtigen. Auch im Kirchenbau mußte die ängstlich behütete Stileinheit schließlich diesen Rücksichten weichen. Die Kirchen der Vergangenheit waren hier Wegweiser. Da konnte jeder, der nicht historisch voreingenommen war, sehen, wie vortrefflich sich ein schwerer romanischer Hauptbau mit lichtem gotischen Chor und zierlichem Rokokogestühl harmonisch zusammenstimmen ließ. Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg war schon getan, wenn es gelang, die Alleinherrschaft des Mittelalters im Kirchenbau zu beseitigen, wozu Norman Shaw (geb. 1831) zuerst den Mut hatte. Seine englische Kirche in Lyon war noch korrekt französisch-gotisch gewesen. Dann hatte er, wie Muthesius hervorhebt, in Bedford Park (London) zuerst von allen „eine ausgesprochen ungotische Kirche" gebaut, die mit ihren Renaissancezutaten bei den „Stilechten" dasselbe Entsetzen erregte, wie seine New-Zealand Chambers auf dem Gebiete des Profanbaues. Die schlichte derbe Gestaltung einiger späteren Kirchen in Richard's Castle (Abb. 288) und in Swanscombe (Kent), ihre Anpassung an die ländliche Umgebung zeigt des Meisters gewaltige baukünstlerische Begabung, seine Art, die Masse wirken zu lassen, dem Inneren etwas Wohnliches zu geben.



Abb. 289. John Sedding: Dreifaltigkeitskirche in Sloane Street, London. Westfront.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

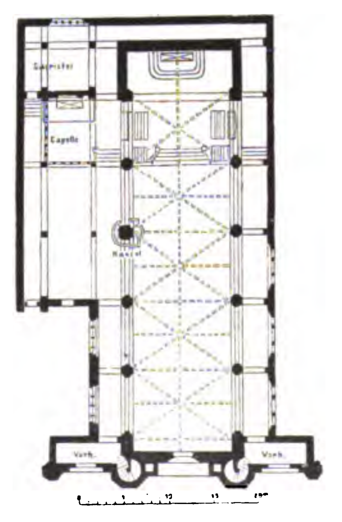


Abb. 290. John Sedding: Dreifaltigkeitskirche in Sloane Street, London.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

Später wird Norman Shaw von seinen großen Aufgaben im Profanbau in Anspruch genommen. Seine Stelle nahm in der Kirchenbaukunst John Sedding ein (1837—92), auch ein genialer Bahnbrecher, der seiner Generation weit voraus eilte. Sédille nennt ihn noch 1886 in seiner Abhandlung über englische Architektur in der Gazette des Beaux-Arts „un peu étrange" und von Sédilles akademischem Standpunkt aus war das ein mildes Urteil, denn akademisch war Sedding ganz und gar nicht. Er hatte sich eine so tiefgehende Kenntnis der Bauformen erarbeitet, daß er mit

dem ungeheuren Vorrat derselben durchaus frei schalten, daß er für jeden Zweck, für jedes Material das zu finden vermochte, was zugleich praktisch und stimmungsvoll war. Obgleich er einige Zeit Streets Schüler gewesen, geht er doch sofort zu reicher englischer Spätgotik über, z. B. an der Clemenskirche in Boscombe bei Bornemouth, an der Dreifaltigkeitskirche in Sloane-Street, an der Erlöserkirche in Clerkenwell und an der Peterskirche in Ealing bei London. Seddings Bauweise und dekorative Ziele wird man am leichtesten in der vorerwähnten Dreifaltigkeitskirche in Sloane-Street erkennen (begonnen 1889; Abb. 289). Das Äußere wirkt im Vergleich zu französischen Kathedralen durchaus nicht imposant. Es ist, abgesehen von dem herrlichen, von zwei Türmchen flankierten Maßwerkfenster, höchst anspruchslos behandelt, und zwar mit Absicht. Da die Kirche zwischen Häusern eingebaut ist, konnten die Langseiten und der Chor völlig kahl bleiben, selbst auf einen Glockenturm wurde verzichtet. Auch das Innere mag dem kontinentalen Besucher, der an unsere „harmonisch ausgestalteten", d. h. symmetrisch entwickelten und gleichmäßig mit Ornamentik überzogenen Kirchen gewöhnt ist, anfangs durch seine Schmucklosigkeit befremden. Den Fachmann aber fesselt Grundriß und System der Kirche (Abb. 290). Das Mittelschiff überdecken Gewölbe, die von schweren achtseitigen Pfeilern getragen werden, während die Kappen in Backstein zwischen Hausteinrippen eingewölbt sind. Das rechte Seitenschiff ist auf einen schmalen Gang von Mittelschiffhöhe reduziert, der nur den Zutritt zu den Sitzreihen vermittelt. Dagegen sind im linken Seitenschiff die ersten zwei Joche verbreitert und mit spitzbogigen verschalten Tonnen überdeckt, die senkrecht zur Hauptachse des Mittelschiffes laufen. Dadurch wurde eine Nebenkirche gewonnen, die doch nicht streng vom Hauptschiff abgesondert ist. Sie kann also bei großen Gottesdiensten voll besetzt werden, während bei kleineren Andachten sich die Gläubigen mit dem beschränkten Raume begnügen und darin behaglich fühlen. Neben dem Chor ist, wie üblich, die Orgel eingebaut. Der Reiz des Ganzen liegt nicht nur in dieser freien Raumanordnung, sondern auch in der Behandlung der Formen. Sedding wagte es, in der spätgotischen Kirche Kanzel und Altar in einem an Cosmatendekoration erinnernden Stile auszubilden und daneben an Chorschranken und Lesepult das freieste Barock zu stellen. Aber zu den kostbaren eingelegten Marmorplatten der Kanzel sind die tief patinierten barocken Bronzeengel ebenso fein gestimmt, wie das dunkle schmiedeeiserne Gitter der Orgelkapelle oder das tiefgrün gebeizte Chorgestühl in modernisierter Frührenaissance mit matten Messingbeschlägen. Die Gewölbe des Chores sind verputzt und reich bemalt, die Gewölbe von Hauptschiff und Nebenschiff aber ganz schmucklos, die Tonnen einfach verschalt. Die Wände der Nebenschiffe sind in gewöhnlichem Backstein aufgemauert, während das Hauptschiff allerdings noch einige Skulpturen von Thornycroft und einen von Burne Jones gemalten Fries erhalten sollte. Alles Detail ist einfach, aber kostbar, so daß es nirgends die vornehme Ruhe des Hauses stört. Dabei ist alles solide Handwerkerarbeit. Von „Jugendstil" ist in der Ornamentierung nichts zu sehen. Vielmehr basiert Sedding auf den historischen Stilformen. Aber er sucht sie durch Zurückgreifen auf die zugrunde liegende Naturform gleichsam neu zu beleben und durch das Zusammentönen der Materialien die stilistische Vielheit zu harmonisieren. Der besondere Reiz dieses Kircheninterieurs beruht aber in der Sorgfalt der Durchführung. Sedding war einer jener Großen, denen es Herzenssache ist, jede ihrer Schöpfungen bis ins kleinste zu vollenden und mit ihrem Geiste zu durchdringen, denen keine handwerkliche

Arbeit so gering ist, daß sie sie nicht selbst erprobten und gründlich studierten. Dabei war er ein universelles Genie und Muthesius stellt ihn mit Recht Morris zur Seite.

Sedding hat eigentlich erst heute Nachfolge unter den jüngeren Architekten gefunden, vor allem in dem genialen Wilson, der die Spätgotik noch kühner umbildet, noch malerischer, fast impressionistisch gestaltet. Im Profanbau entfalten auch Champneys und andere Vertreter des luxurious gothic style eine eminent persönliche, raffiniert künstlerische Mache. Wilson aber scheint doch das stärkste Talent unter ihnen zu sein. In allen Künsten und künstlerischen Gewerben daheim, sucht er Architektur, Plastik und Malerei an seinen Bauten harmonisch vereint zur Geltung zu bringen. Im Gegensatz zu dieser luxuriösen Schule gestalten andere Seddings Bauweise mehr in dem Sinne fort, daß sie durch einfache, machtvolle Formen, durch grobkörniges Material einen ernsten, fast bäuerlich schlichten Charakter anstreben. Dafür häufen sie dann an gewissen bevorzugten Stellen den Schmuck und lassen da alle modernen Künste spielen. Für sie ist Leonard Stokes der Anreger (geb. 1858), der Erbauer der Klarakirche in Sefton Park (Liverpool).

Schließlich drängte die von Norman Shaw eingeleitete Renaissancebewegung, dann der von Mountford und John Belcher wieder aufgenommene Klassizismus die Baukünstler von der alleinseligmachenden Gotik ab. Sedding hatte schon früher einmal in Clerkenwell eine Renaissancekirche errichtet. Das fand in den katholischen Gemeinden willige Nachahmung, denn aus Gründen kirchlicher Taktik vermieden diese gerne die Gotik, die in England als spezifisch protestantisch gilt. Während also der Katholizismus in Deutschland die Renaissance im Kirchenbau als ketzerisch und unkirchlich verwirft, wurde in London für das große römisch-katholische Oratorium gerade die italienische Spätrenaissance gewählt. Dagegen hatte John Bentley als er bei Victoria-Street seine gewaltige Kathedrale als ein Wahrzeichen des zu neuer Macht gelangten englischen Katholizismus erbaute, den glücklichen Gedanken, auf Altchristlich Byzantinisches zurückzugreifen. Das Innere des gewaltigen Backsteinbaues, eine Kombination von Konstantinsbasilika im Langhaus und Hagia-Sophiakuppel über der Vierung, macht im Rohbau einen überwältigend ernsten und feierlichen Eindruck. Die Detaillierung ist im wesentlichen altchristlich-byzantinisch. Die überreiche Marmorverkleidung und die Mosaiken sind, soweit sie schon fertig gestellt sind, von höchster Kostbarkeit und zugleich ganz originell in der Auffassung der altchristlichen Vorbilder. Jede Kapelle ist auf eine besondere Harmonie gestimmt, die Armeseelenkapelle zum Beispiel auf Schwarz, Silber und Purpurrot. Natürlich wird es noch viele Jahrzehnte brauchen, bis diese funkelnde Pracht harmonisch zusammenklingt. Das Äußere des mächtigen Backsteinbaues zeigt einen ganz freien, durchaus persönlichen Stil. Neben dem gewaltigen, alles dominierenden, mit feiner Entasis ansteigenden quadratischen Hauptturm (Höhe 86 m), eine fast zierlich detaillierte Fassade, in die sich gelegentlich gotische, ja barocke Formen mengen, so an den Säulen mit den Steinmedaillons am Hauptportal. Nur ein so genialer Raumkünstler und Ornamentist wie Bentley vermochte mit so unfehlbarer Sicherheit all' das Widersprechende harmonisch zusammmenzustimmen.

Von dieser Kathedrale abgesehen zeigen aber die römisch-katholischen Kirchen in England keine wesentlichen Neuerungen im Grundriß oder im Konstruktiven. Derartiges findet sich ausschließlich bei den Kirchenbauten der zahlreichen Sekten, denen Muthesius ein eigenes, besonders anziehend geschriebenes Kapitel seines Buches widmet. Die Mehrzahl dieser Gottes-

häuser zeigt freilich eine bescheidene Ausstattung, da die Baugelder ausschließlich durch freiwillige Gaben der wenig bemittelten Gemeindemitglieder aufgebracht werden müssen. Ein weiteres Hindernis für reiche Ausschmückung ergibt sich aus den Kultusformen der Sektierer, die sich im beständigen Kampfe gegen die immer mehr katholisierende, ein prunkvolles Zeremoniell pflegende hochkirchliche Strömung entwickelten. Die Sekten aber beharrten in der streng reformatorischen, puristischen Anschauung, die allen Bilderdienst, allen Altarkult als Erinnerung an den Katholizismus zurückweist. Ihnen blieb die freie Predigt und christliche Caritas die Hauptsache. Sie mußten auch ihre Mittel mehr auf die Propaganda, auf Gewinnung neuer Mitglieder verwenden, in erster Linie innere und äußere Mission treiben. Gerade darin entfalteten sie eine so umfassende, so tief in das ganze Volksleben eingreifende Wirksamkeit, daß sie rückwirkend wieder für die Staatskirche, ja für die Missionstätigkeit aller



Abb. 291. W. W. Pocock: Spurgeon-Tabernacle in London.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

evangelischen Länder vorbildlich wurden. Von ihnen ging die Gründung der Bibelgesellschaft, der Traktatgesellschaft, der Stadtmission aus. Sie nahmen sich des niederen Volkes an, suchten es in allen arbeitsfreien Stunden an sich zu fesseln, Kinder und Erwachsene durch Unterricht und gesellige Vereine aller Art, durch vornehme Wohltätigkeit für ihre religiösen Anschauungen zu gewinnen. Das gilt besonders von den vier Hauptsekten, den calvinischen Presbyterianern, hauptsächlich in Schottland ansässig, den Kongregationalisten (Independenten), den Baptisten und endlich der jüngsten aber zahlreichsten Gruppe, den Methodisten. Ihnen allen gemeinsam ist die Einfachheit des Gottesdienstes, in der Hauptsache aus Predigt und Gebet bestehend. Der Altar spielt dabei keine Rolle, da auch das Abendmahl meist an den Sitzplätzen durch die Ältesten dargereicht wird. Es genügt also ein einfacher Tisch für die Austeilung von Brot und Wein durch den Prediger an die Ältesten. Dieser Tisch konnte in jedem beliebigen größeren Saale aufgestellt werden, und so genügte für die religiösen Zusammenkünfte in früheren Zeiten ein Versammlungshaus, das sogenannte meeting house. Schon im

18. Jahrhundert wird die Bezeichnung Tabernakel oder Kapelle (Chapel) dafür üblich, wobei aber der Gedanke an eigentlich kirchliche Gebäude noch fern lag. Erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts begann man auch an diese Predigthäuser baukünstlerische Ansprüche zu stellen, wobei man sich zunächst an die übliche Neugotik der Staatskirchen halten mußte, weil sich hervorragende und selbständig schaffende Architekten nur schwer zur Ausführung von Sektenkirchen bereit finden ließen. Und doch boten diese durch die Neuheit, Freiheit und Mannigfaltigkeit des Bauprogramms dem wahrhaft schöpferischen Künstler die beste Gelegenheit zur Betätigung. Im Gegensatz zur Staatskirche mit ihrer feststehenden und genau begrenzten Grundform verlangt die Sektenkirche die manigfaltigsten Nebenbauten, deren Mittelpunkt das große Gemeindebethaus bildet, bei dem Anklänge an mittelalterliche Kirchen nach Kräften vermieden werden sollten. Vor allem wird eine möglichst große Zahl von Sitzplätzen gefordert, von denen man den Prediger gut hören und sehen kann. Das bedingt zentralen Grundriß und die Verwendung von Emporen. Als Vorbild konnten also statt der Kirchen viel eher Theater und Konzertsäle dienen. Der Prediger beansprucht hier keine geheiligte priesterliche Stellung, er feiert keinen Altardienst. Er nimmt im bürgerlichen Gewande seinen Platz auf der Rednerbühne (Platform) hinter dem Altartisch ein. Seitwärts stehen schlichte Bänke für die Gemeindeältesten, für die keine räumliche Absonderung in einem Chorbau, also auch keine Chorschranken verlangt werden. Die Rednerbühne oder Kanzel wird meist in der Mitte der Rückwand aufgebaut. Wechselnd ist nur die Stellung von Orgel und Sängerchor, die aber in der Regel in der Hauptachse auf einer Empore hinter der Kanzel, also angesichts der Gemeinde Platz finden. Dem Predigtsaal sind die verschiedenartigsten Nebenräume anzugliedern, zunächst ein kleiner Versammlungssaal, die lecture hall. Ferner Sonntagsschulklassen, weiter Vortragszimmer, Räume für den Prediger, die Gemeindeältesten, den Chor, die Bibliothek. Wenn es die Mittel erlauben, werden auch Klubräume, Lesezimmer, Spielzimmer, ja Turnhallen und Musiksäle verlangt. Daraus ergibt sich nun eine Reihe interessanter baulicher Probleme. Die Räume werden womöglich nebeneinander, bei beschränktem Bauplatz wohl auch übereinander angeordnet. Sie können meist durch verschiebbare Zwischenwände zu größeren Raumeinheiten zusammengefaßt werden. Besonders wird der Vortragssaal gerne so gelegt, daß er zur Vergrößerung der Kirche dienen kann. Übrigens ist dieser Vortragssaal mit allem Notwendigen, mit Wandtafeln, Projektionsapparat usw. versehen, auch wohl mit einer Teeküche verbunden. Die Klassen der Sonntagsschule werden gern um einen

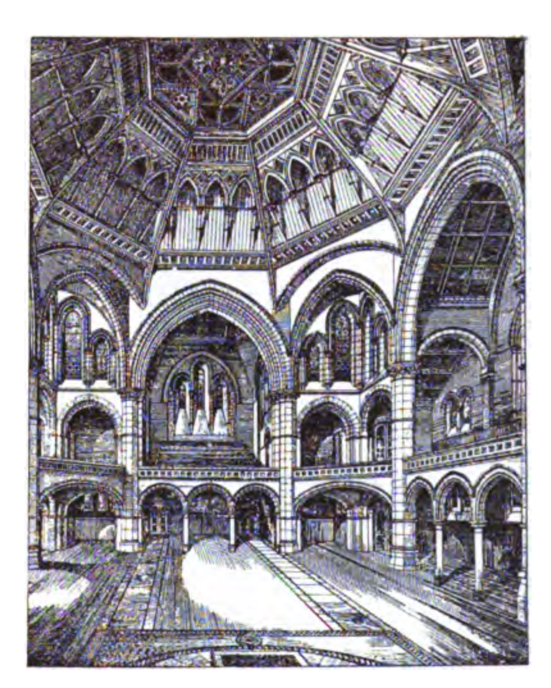


Abb. 292. James Cubitt: Union Chapel, Kongregationalistenkirche in Islington, London.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

gemeinsamen Mittelraum gruppiert, von dem aus der Schulleiter die Tätigkeit der einzelnen Gruppen überwachen kann. Nimmt man hierzu die Schwierigkeiten, überall gesonderte, zugfreie Zugänge und zugleich bequeme Verbindungen zu schaffen, so versteht man, daß bei den Sektenkirchen die Stilfrage ganz zurücktritt gegen die Grundriß- und Raumdisposition, in deren praktischer Lösung ebenso wie in der Zusammenfassung zu einer wirkungsvollen Baugruppe der Schwerpunkt liegt.

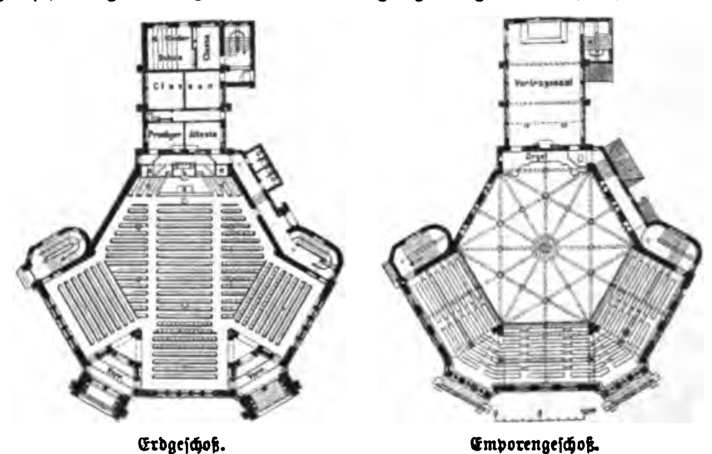
Der älteste Sektenbau in großem Stile war das Spurgeon-Tabernakel mit seinen 5000 Sitzplätzen, 1859—62 für den Prediger Spurgeon von W. W. Pocock (1813—99) errichtet und zwar nach dem Muster einer Konzerthalle (Abb. 291). Der rechteckige Saal



Abb. 293. A. Waterhouse: Kongregationalistenkirche (Weigh House Chapel), Duke Street, London.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

hatte zwei Emporen übereinander. Der Schmalseite der ersten Empore war die Rednerbühne vorgebaut, zu ihren Füßen das in die Erde versenkte Taufbecken. Die Fassade, in palladianischer Renaissance mit wuchtigem sechssäuligen Portikus und Giebel, blieb mitsamt den Außenmauern bei dem Brande des Tabernakels 1898 erhalten, worauf Searle und Hayes den Bau im wesentlichen in der alten Form erneuerten, doch unter Beschränkung der Sitzplätze und Erweiterung der Nebenräume. In den siebziger Jahren veröffentlichte Architekt James Cubitt sein Buch „Church design for Congregations“, worin er brauchbare Ratschläge für die Entwickelung der Predigtkirche gab und auf zentrale Disposition hindrängte. Cubitt hat auch selber nach diesem Prinzip gebaut, z. B. 1876—77 für die Kongregationalisten die „Union Chapel“ in Islington, London, als quadratischen Zentralbau mit eingebauten, im

Achteck angeordneten Emporen (Abb. 292). Ein Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit Kuppel über der Vierung ist auch die hübsche kleine Kirche der Walliser Presbyterianer in Charing Croß Road in London, gleichfalls von Cubitt. Auch der früher erwähnte A. Waterhouse ging mit Verständnis auf diese Probleme ein. Er baute in London für die Kongregationalisten 1890 die neue Weigh-House-Chapel, rechteckig im Grundriß mit einem Emporengeschoß, dessen elliptische Form nach außen hervortritt (Abb. 293) Rechtwinklig an die Kapelle stoßen die Nebenräume, in deren Dachgeschoß der Vortragssaal mit dem mächtigen, architektonisch wirksamen offenen hölzernen Dachstuhl Beachtung verdient. Ganz originell ist der Grundriß einer von Waterhouse in Hampstead für die gleiche Sekte errichteten Kirche (Abb. 294 und 295). Als Grundform dient ein Sechseck. Die drei Sechseckseiten gegenüber der Kanzel sind rechteckig erweitert und mit Emporen versehen. Da in den zwischenliegenden Zwickeln die Eingänge angeordnet sind, stören die Emporen-



Erdgeschoß. Emporengeschoß.

Abb. 294 u. 295. A. Waterhouse: Kongregationalistenkirche in Hampstead.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

stützen nirgends den Ausblick auf die Kanzel. Mehrfach wird eine Verbindung des Zentralbaues mit einem Langhause versucht. So von Henman und Beddoe in dem von Muthesius mitgeteilten Entwurfe für Birmingham, wo an das Kuppelachteck ein zweischiffiges Langhaus ansetzt. Andererseits zeigt wieder die Melbourne-Hall der Baptisten in Leicester von Goddart und Paget (1879) einen rechteckigen Saalbau, der erst über den Emporen sehr eigenartig in ein Achteck übergeführt ist. Die Christuskirche in Westminsterbridge-Road, London, in den achtziger Jahren von Paull und Bickerdike erbaut, zeigt ein durch vier Kreuzarme erweitertes Achteck, mit Emporen in den Kreuzarmen. Deutlich tritt das griechische Kreuz, das ja bei zentraler Anlage so nahe liegt, hervor an den Kongregationalistenkirchen in Cleckheaton von H. J. Paull und in Newcastle-on-Tyne von T. L. Banks. Nur einmal ist der Versuch gemacht, den Zentralbau als Kuppel mit angelehnten Halbkuppeln in den Formen des Barockstiles durchzubilden, und zwar erst neuerdings von John W. Simpson bei der prunkvollen Unionskirche der Kongregationalisten zu Brighton. An den von mächtiger Kuppel überspannten quadratischen Mittelraum schließen sich an drei Seiten mit Halbkuppel gedeckte Apsiden. In diesen sind aufsteigende Sitzreihen, darüber ohne Stützen frei eingespannte Emporen, wieder mit ansteigenden Sitzreihen. So ergibt sich

von den etwa 2000 Plätzen ein gleichmäßig freier Ausblick nach der vierten Quadratseite, an der sich die Kanzel und darüber die Orgeltribüne befinden. Auch die ausgedehnten Nebenräume und die Sonntagsschule sind sehr geschickt auf dem unregelmäßigen und ansteigenden Terrain untergebracht.

Manche Architekten verfallen doch wieder der Anlehnung an die Staatskirchengrundform. So hat die von John Burnet d. J. und Campbell im Ausgang der achtziger Jahre errichtete presbyterianische Baronykirche zu Glasgow ein breites Hauptschiff und zwei schmale Seitenschiffe, an der einen Seite einen Kreuzarm mit Emporen, endlich einen tiefen Chor für die Sänger und Ältesten. Meist wird aber, namentlich bei kleinen Kirchen, an dem bequemen rechteckigen Grundriß festgehalten.

Nicht ganz so anziehend und lehrreich wie der allgemeine Aufbau ist die stilistische Durchbildung der Sektenkirchen. Hierbei schloß man sich doch oft mittelalterlichen, vorwiegend gotischen Formen an, die nur selten so frei behandelt werden, wie von James Taits an der Kongregationalistenkirche in Leicester. Daneben finden sich wieder hellenistische und Renaissanceformen, wie sie noch an Spurgeons Tabernakel (1859—62) angewandt waren, dann aber von der Neugotik verdrängt wurden. Erst neuerdings nahm Simpson bei der Unionskirche in Brighton das Barock wieder auf, ebenso B. Fletcher und B. F. Fletcher an einer Methodistenkirche in Old Kent Road, London. J. H. Philipps bevorzugte die englische Renaissance an einer Methodistenkirche in Cardiff. Eigenartig sind gewisse Versuche, von dem kirchlichen Charakter ganz abzusehen, der ohnedies der Propaganda zuweilen schadet, da mancher Halbbekehrte den Eintritt in ein ausgesprochenes Kirchengebäude scheut. Deshalb baut man die provisorischen Kapellen in Arbeitervierteln gerne in der Form bürgerlicher Bauten. Ähnliches versucht in künstlerischer Vollendung Walter R. Sharp in der Victoriahalle in Ancoats bei Manchester (1897), indem er die Front als Fachwerkfassade zwischen zwei Stadttürmen gestaltet (Abb. 296). Auch die Wände des großen, 1000 Plätze fassenden Predigtraumes zeigen das Fachwerk, kurz, die ganze Anlage läßt mehr an einen stimmungsvollen Konzertsaal als an eine Kirche denken.



Abb. 296. W. Sharp: Viktoria-Halle in Ancoats bei Manchester.
Nach Muthesius, Kirchliche Baukunst in England.

So kommt in der Kirchenbaukunst der Sekten der Drang nach Freiheit zum Durchbruch, dem die Staatskirche nur selten und fast widerwillig nachgibt. Immerhin bleibt doch die Gotik als vorwiegend kirchlicher Stil noch durchaus in der Übermacht, und selbst wo man davon zu gunsten moderner Gestaltung absieht, tut man das nur im Anschluß an die Anschauungen, die der Profanbau geschaffen hatte. Dabei war in dem heftigen „Battle of the styles“, im Streite zwischen Gotik und Klassizismus, zunächst wenig Raum geblieben für diejenigen, die sich keinem der beiden „Stile“ unterwerfen mochten, sondern nach einem

„common sense style“ strebten. Es gab wohl eine Gruppe von Architekten, die eine neue Bauweise aus neuen Materialforderungen heraus zu gestalten versuchten, vor allem natürlich aus der Eisenkonstruktion heraus. Aber man beachtete sie kaum. Und doch durfte man bei der großartigen Entwicklung des englischen Ingenieurwesens grade in dieser Richtung die höchsten Erwartungen hegen. Leider erfüllten sie sich nicht, weil Ingenieur und Architekt sich noch zu fremd waren. Sie arbeiteten nebeneinander, statt miteinander. Gelegentlich wurden stilvolle Details an Eisenbauten geheftet, die Westminster-Brücke mit Tudorbogen und gotischem Ornament „verziert“ und durch Digby Wyatt (1820—77) die Station der Paddington-Eisenbahn mit gutgemeinter „Gußeisenarchitektur“ verschönert. Wyatt hatte als Sekretär des Exekutivkomitees auch Anteil an jenem Palast aus Glas und Eisen im Hyde-Park, der bei der Weltausstellung von 1851 den Triumph der Ingenieurkunst, ihre Vereinigung mit der Architektur vor Augen führen sollte. Ein Landschaftsgärtner, Sir Joseph

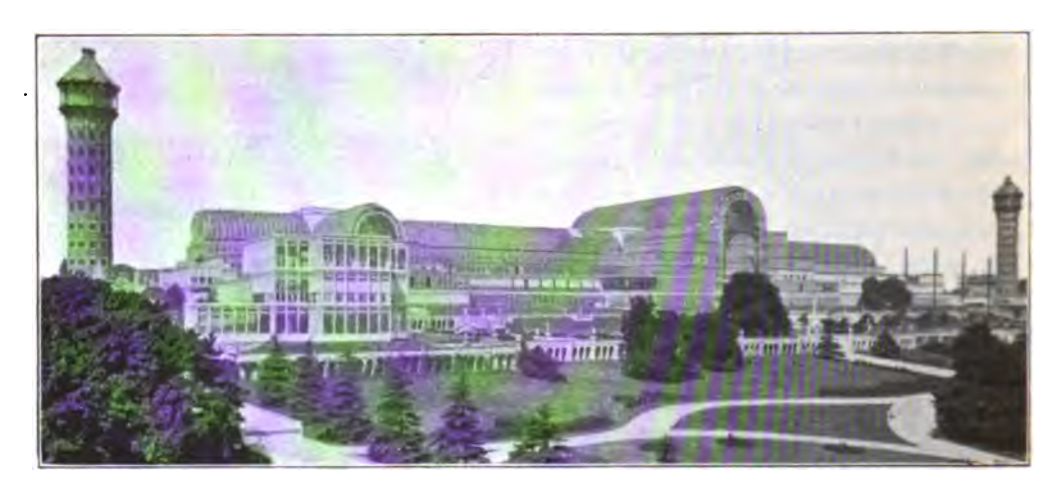


Abb. 297. J. Paxton und M. Digby Wyatt: Der Kristall-Palast zu Sydenham bei London.

Paxton (1801—65), der gelegentlich Entwürfe zu Gewächshäusern in Chatsworth gegeben hatte, lieferte Skizzen, wonach die Unternehmer Fox und Henderson mit ihren Ingenieuren die Ausführung übernahmen, während Digby Wyatt bei der Detaillierung hinzugezogen wurde. Nach Schluß der Ausstellung wurde ein neuer Kristall-Palast in erweiterter Form, aber unter Benutzung der alten Eisenteile 1853—54 in Sydenham bei London wieder aufgebaut (Abb. 297), der heute noch mit seinen gewaltigen Anlagen den Rahmen für große Volksversammlungen abgibt. Aber es fehlte auch da an künstlerischer Kraft, um etwas anderes als ein vergrößertes Gewächshaus zu schaffen. Gewiß verdient die Kühnheit Anerkennung, mit der man das Material zur Geltung brachte. Aber schließlich sah man doch, daß eine neue bauliche Aufgabe und neues Material nicht allein genügen, um einen neuen Stil hervorzubringen, daß auch ein erfindendes Genie dazu gehört.

Vorläufig war es also nichts mit der neuen Eisenbaukunst. Um so fleißiger betrieb man das Studium der historischen Stile. Digby Wyatt hatte im Verein mit Owen Jones und anderen im neuen Kristallpalast in einer Folge von Räumen einen Überblick über die wichtigsten Bauformen von den Zeiten der Ägypter bis zum Rokoko gegeben. Wyatt

war ein trefflicher Zeichner, hatte 1844—46 den Kontinent bereist, 1851 über die „Kunstindustrie des neunzehnten Jahrhunderts" geschrieben, 1852 ein Werk über Metallarbeiten vom 12. bis zum 19. Jahrhundert publiziert, so daß Fergusson ihn bewundernd ein „Warenlagerhaus für Stilformen" nennt. Er gehörte zu jenen gefährlichen Menschen, die auf Wunsch sofort in jedem beliebigen Stil Entwürfe von sich geben können. Ihm war Owen Jones (1809—1874) geistig nahe verwandt, aber an Geschmack wohl überlegen. Owen Jones hatte sich nach längeren Reisen im Orient seit 1836 in London niedergelassen und publizierte das für die Entwickelung des modernen Farbendruckes so wichtige Werk über die Alhambra (1842—1845), ferner die „Illuminated books of the middle Age" (1844) und seine unübertreffliche „Grammatik der Ornamente" (1858). Ihm überließ Wyatt die Dekoration der antiken und orientalischen Innenräume im Kristallpalast, denn Jones hatte eine Vorliebe für sogenannte maurische Säle (z. B. in St. James Hall, London), die aber ebenso wie die entsprechenden Versuche deutscher Künstler den Stempel des Erkünstelten und Anachronistischen an der Stirn tragen und höchstens unter gewissen Umständen erträglich sind, z. B. in dem von Aitchison dekorierten Wohnsitze Leightons, oder bei dem von Owen Jones ausgeführten vizeköniglichen Palast zu Gesch. Doch hat Jones durch seine Vorliebe für den Orient, für persische und indische Ornamentik, einen außerordentlichen Einfluß auf den inneren Ausbau jener Epoche ausgeübt. Da gleichzeitig das naturalistische japanische Ornament bekannt und schnell verbreitet wurde, so konnte damit der Alleinherrschaft der thirteenth century Leute und ihrer Gotik ein Ende gemacht und der englischen Innendekoration neues Leben zugeführt werden.

Archäolog und theoretisierender Reformator war auch der Schotte James Fergusson (1808—1886). Auch er begann nach längerem Aufenthalte in Indien mit Publikationen über indische und persische Kunst, sowie über griechische Bauten. Später schrieb er ein „Handbuch der Architektur" (1855), das aber zu einer scharf aburteilenden Streitschrift wurde und ihm Anlaß gab, sich in den Kampf der Stilisten zu stürzen. Sehr richtig fordert Fergusson als Grundregel für alle Baukunst eine vernünftige und logische Bauweise. Darum bekämpfte er in erster Linie den englischen Hellenismus als chronologisch ungehörig und praktisch unbrauchbar. Etwas milder beurteilt er die Gotik, kann ihr aber nur bedingten Wert zuerkennen. So hält er Umschau nach etwas Neuem und Besserem. Ganz logisch verlangt er Formen, die der Natur des Materials und der Natur des Landes ungezwungen sich anpassen. Aber noch befangen in der historischen Anschauung, glaubt er unter den vorhandenen „Stilen" einen wählen zu müssen, der eben jene Anforderungen erfüllt. Darum empfiehlt er die „italienische Renaissance", ohne zu bedenken, daß auch sie in England eben so fremd ist, wie Hellenismus oder französische Gotik. Aber er vertritt damit die Anschauung gerade der vornehmen englischen Kreise in den sechziger und siebziger Jahren, denen die italienische Renaissance als ein Ersatz für den geliebten, aber unmöglich gewordenen Hellenismus willkommen war. Leider fielen diese englischen Villen und Stadthäuser, die damals zahlreich nach florentiner, römischen und venezianischen Mustern entstanden, im Durchschnitt noch viel charakterloser aus als selbst die mittelmäßigste Neugotik. Die letztere war doch durch jahrzehntelanges Studium wieder geläufig geworden. In der Neurenaissance aber werden entweder italienische Originale wortgetreu kopiert, etwa Sansovinos Libreria, der Palazzo Strozzi sowie der Pandolfini, oder es tritt völliger Mangel an Schulung, Un-

sicherheit in den Verhältnissen und Roheit der Details furchtbar zutage. Dazu kommt der Surrogatschwindel, die Putzquadern, Gipssäulen und Zinkornamente, die durch Ölfarben-Anstrich zur Würde echten Hausteins erhoben werden sollten. Im besten Falle gab es ausdruckslose Fassaden, hinter denen sich ein den englischen Bedürfnissen nicht entsprechender, symmetrisch gebildeter Grundriß verbarg. Die neuhellenistischen Nachklänge, besonders ornamentaler Art, tragen dazu bei, auch der Innendekoration einen Zug trostloser Härte und Dürftigkeit zu verleihen, und erst das vertiefte Studium der Frührenaissance, das seit den siebziger Jahren sichtbar wird, brachte bessere Resultate, wenigstens für den inneren Ausbau und das Mobiliar, die heute noch davon vorteilhaft beeinflußt sind.



Abb. 298. W. Tite: Die Börse (Royal Exchange). London.

Anfangs machte es sich aber schwer fühlbar, daß man die sicheren Geleise des Hellenismus und der Gotik verlassen hatte, ohne etwas Gleichwertiges einzutauschen. Unter jenen Architekturhistorikern der italienischen Renaissance gab es nur einen wirklich hervorragenden Baumeister, Sir Charles Barry (1795—1860), dessen bahnbrechendes Wirken in England schon eingehend gewürdigt wurde (Bd. 1, S. 147 ff.). Dagegen brachten seine Nachfolger nicht viel Erfreuliches zustande. Sir W. Tite, ein Mitarbeiter Cockerells und etwas charakterloser Geschäftsarchitekt, schwankt zwischen hellenischem, römischem und italienischem Einfluß beim Bau der Royal Exchange (1842—44, Abb. 298). Der korinthische Säulenportikus der Fassade zeigt derben Klassizismus, der große Oberlichthof geschmacklose Hochrenaissance. Zu guter Letzt hat man über den Hof ein Glasdach gespannt, dessen Eisenträger mit traurigen neuhellenischen Ornamenten verunziert sind. Etwas versöhnlicher stimmt die Rückansicht des Gebäudes mit seinen Anklängen an altenglischen Klassizismus.

Ein Hauptvertreter der italienischen Neurenaissance ist auch der vielbeschäftigte Sir James Pennethorne (1801—1871). Er hatte als Neffe von Sir John Nash an dessen großen Straßenanlagen im Westend Londons Anteil und führte, wie schon früher bemerkt, den Bau von Somerset-House weiter (Westflügel). Vor allem gibt er die Pläne zum Neubau der London-University, d. h. zum Londoner Oberprüfungsamt. Dasselbe wirkt mit seinen vortretenden Säulen und seinem Statuenschmuck ebenso anspruchsvoll als unerfreulich. Es wurde übrigens erst 1869 von Tite vollendet. Auch was Pennethorne gelegentlich im spätgotischen Stile gebaut hat, z. B. New-Record Office (1851—1866), läßt ihn nur als routinierten Durchschnittsbaumeister erkennen. Auf einem ehedem Lord Burlington gehörigen Grundstücke wurde die Royal Academy of Arts 1868—69 von Sidney Smirke (1799—1877) errichtet, der auch in Pall Mall frei nach der Libreria des Sansovino das Carlton-Klubhaus erbaute.



Abb. 299. Townroe und Verity: Albert-Hall, London.

Renaissance war eben damals in den besseren Kreisen so sehr Mode, daß Lord Palmerston den armen Sir Gilbert Scott zwang, seine gotischen Entwürfe für die Regierungsgebäude in St. James Street 1861 in diesem offiziellen Stil umzuarbeiten. So entsteht der weitläufige, aber wirkungslose Gebäudeblock der Government-Offices (Foreign Office und War Office, später noch Colonial Office und Home Office) mit den üblichen antiken Säulenordnungen an sämtlichen Stockwerken, und in einer Detaillierung, die sich wohl dem französischen Neogrec nähern sollte. Die Dekoration der Höfe und der Säle wurde Digby Wyatt übertragen. Man hielt offenbar die Architekten für eine Art Tapezierer in Stein, die alle Fassaden, Höfe, Zimmer ꝛc. ganz nach der Laune des Besitzers auszuschmücken hätten.

Das schlimmste an diesem Italianismus war aber, daß man sich wieder an die ausschließliche Verwendung von Haustein oder im Unvermögensfalle an die Imitation desselben durch Putz gebunden hielt. Da erschien es schon als ein wichtiger Fortschritt, als man im Ausgang der sechziger Jahre an Renaissancebauten wieder einmal Backstein und Terrakotta anzubringen wagte. Zunächst aus wirtschaftlichen Gründen. Denn nach der Weltausstellung

von 1851, als man in England auf Coles Antrieb systematisch das Kunstgewerbe zu heben suchte, wollte man auch der Terrakottafabrikation aufhelfen. Versuche damit werden z. B. bei dem Bau der Albert-Hall (1867—71) in London gemacht (Abb. 299). Das elliptische Gebäude, zu musikalischen und anderen Aufführungen bestimmt, kann über 8000 Zuschauer fassen und wurde nach den Entwürfen des Colonel Scott und Captain Fowke ausgeführt, verdankt aber seine künstlerische Gestaltung im Wesentlichen den Architekten Townroe und Verity (Verity baute auch das elegante Criterion Restaurant). Dem elliptischen Bau ist ein zweistöckiger mit Terrakottaplatten belegter Umgang und diesem wieder riesige Portale und Zufahrten in den Hauptachsen vorgelegt. Die Beleuchtung erfolgt durch ein etwas unglücklich gestaltetes Oberlicht. Die einzige Dekoration des in mehreren Absätzen wirkungsvoll aufgetürmten Rundbaues besteht in einem imitierten Sgraffitofries. Eigenartig ist auch die Fassade des South-Kensingtons-Museums, die auf Veranlassung des Direktors Cole von Captain Fowke an Exhibition-Road wieder in Ziegeln und Terrakotta erbaut wurde. Die Innenräume, besonders die großen Lichthöfe, sind sehr zweckmäßig gestaltet, aber ohne bemerkenswerte künstlerische Durchbildung. Dagegen sind die Restaurationsräume von großem Interesse als frühe Beispiele einer Innendekoration, die unter Mitwirkung von Poynter, Norman Shaw, Godfrey Sykes, Reuben Townroe, vor allem auch von Morris und Genossen verheißungsvolle Anläufe zur Selbständigkeit aufweist.

Epochemachendes und Unvergängliches haben diese Nachahmer italienischer Renaissance in England gerade nicht geschaffen. Es fehlte ihnen hier mehr als irgendwo der nationale und persönliche Zug. An eine Aufnahme der früheren englischen Renaissance dachte niemand, vielmehr blieben alle Architekten von Ruf, mit Ausnahme von Barry, strenge Gotiker. Aber auch diese konnten die englische Kunst nicht wirksam weiterbilden, da sie zu ängstlich an den alten Vorbildern festhielten, zu sehr durch kirchliche Kunst hypnotisiert waren. So kam es, daß die wichtigste Neuerung in der englischen Architektur überhaupt nicht vom Monumentalbau ausging, sondern vom englischen Privathaus, d. h. von der Neubelebung des heimischen Ziegel- und Fachwerkbaues im sogenannten Queen-Anne-Stile. Dieser gewinnt für England dieselbe oder eine noch größere Bedeutung, wie die deutsche Renaissance für unser Vaterland. In beiden Fällen handelt es sich um Abkehr sowohl von hellenischem und italienischem Klassizismus, als auch von der Romantik. Während aber die deutschen Architekten meist befangen blieben in der Sorge um die stilistische Echtheit, um genaue Imitation der Alten, ließ sich der Engländer vielmehr durch seine Gewohnheiten und Bequemlichkeiten zu zweckmäßigen Neubildungen anregen.

Der wirtschaftliche Aufschwung Englands seit den sechziger Jahren hatte eine außerordentliche Belebung der Bautätigkeit zur Folge, besonders auf dem Gebiete der bürgerlichen Architektur. Wenn dabei auch der schmucklose Nutzbau in den Massenquartieren englischer Städte stets überwiegt, wenn auch die ungeheuren Docks und Warenhäuser der Geschäftsviertel nur selten etwas anderes als gewaltige eisengetragene Backsteinwürfel darstellen, so macht sich dafür bei der Ausgestaltung des Wohnhauses, des Einfamilienhauses um so mehr künstlerisches Empfinden geltend. Es ist erstaunlich, wie in dem für Kunst sonst so wenig begabten Volke, dessen Majorität ausschließlich dem Erwerbstriebe in schroffster Form huldigt, doch der stark ausgeprägte häusliche Sinn, der hohe durchschnittliche Wohlstand der bürgerlichen Klassen und das Verständnis für die Annehmlichkeiten des Kulturlebens, für

Komfort, zu einer Kunst im und am Hause geführt haben, die eben wegen ihrer Einfachheit, Gediegenheit und Selbstverständlichkeit auf lange hinaus vorbildlich ist*). Das englische Wohnhaus, wie es sich in den letzten vier Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts gestaltet hat, ist eine künstlerische Tat, ein außerordentlicher Kulturgewinn, den man bewundern wird, wenn viele hochgepriesene Monumentalfassaden, viele nach alten Mustern komponierte Museen und Rathäuser längst vergessen sind. Dieser Erfolg war aber nur dadurch erreichbar, daß eine ganze Reihe wirklich hervorragender Architekten sich jener schlichten Aufgabe liebevoll widmeten. Wichtig war es, daß sie nicht „hohe Kunst", nicht Monumentalarchitektur schaffen wollten, sondern von vornherein ein Bürgerhaus, und zwar ein spezifisch englisches zu gestalten suchten.



Abb. 300. Altenglisches Haus in Willesley Green bei Cranbrook, Kent.
Nach Davie, Old Cottages in Kent and Sussex.

Glücklicherweise traf diese Bewegung zusammen, ja ging zum Teil hervor aus jener anderen, die von Ruskin und Morris eingeleitet war, die auf Betonung der Individualität, Schöpfung einer einfachen, scheinbar demokratischen, in Wahrheit aber höchst aristokratischen Volkskunst hinzielte. Endlich fielen die Anfänge der Bewegung auch in eine Zeit, da man die älteren Stile genügend durchprobiert hatte und nach Neuem Ausschau hielt. Die Gotik war im Profanbau seit Streets unglücklichem Justizpalast in Mißkredit gekommen. Während bei jener Konkurrenz (1866—67) noch alle Entwürfe gotisch gewesen waren, gehörten bei der Konkurrenz für die Ministerien des Kriegs und der Marine (1884) kaum noch ein Dreizehntel aller Eingänge diesem Stile an. Am Bürgerhause hatte die Gotik überhaupt nicht viel Erfolge aufzuweisen gehabt. Zwar waren die Zierformen der castellated architecture, Zinnenkranz

*) Vergl. hierzu Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1902. Ferner: Muthesius, Das englische Haus. Berlin 1904. Daselbst auch Angaben über die betreffende englische Literatur.

und Treppengiebel, Fialen und spitzbogige Türen auch hier angebracht worden. Aber man hatte dabei die Anforderungen der Brauchbarkeit vielfach unberücksichtigt gelassen, oder seltsame Kompromisse eingehen müssen. So hatte man die spitzbogig umrahmten Fenster zwar mit senkrechtem Stabwerk und geometrischem Maßwerk geschmückt, aber dahinter doch das alte rechteckige englische Schiebefenster (sash window) mit seiner Horizontalteilung beibehalten. Nur den einen Vorteil hatte die Gotik für das Bürgerhaus gebracht, daß man statt Verputz wieder den Ziegelrohbau, wenigstens für die Hauptflächen, verwandte. Dadurch zeichneten sie sich vorteilhaft aus vor den Wohnhausbauten im Stile italienischer Renaissance, bei denen die Fassaden florentinischer Paläste und Villen in Stuck nachgeahmt und die Innenräume mit billiger Architektur-Imitation in anspruchsvollen Formen dekoriert wurden.



Abb. 301. Altenglisches Haus in Minster, Kent.
Nach Davie, Old Cottages in Kent and Sussex.

Indessen schwand in der englischen Literatur allmählich das einst so rege Interesse am Mittelalter, an der durch Walter Scott inaugurierten Romantik. Dafür wurde durch Thackeray das merry old England des 17. und 18. Jahrhunderts wieder populär, der Gentleman mit Zopf und Dreispitz. Ladies und Girls im Reifrock erschienen in den Bildern der Maler, oder der Pächter in Frack und Reitstiefeln und das edle Fräulein im hochgegürteten Empiregewand. Den Hintergrund für diese Gestalten bildeten nicht mehr gotische Kirchen oder stolze Paläste, sondern das heitere, behagliche Landhaus mit seinen Fachwerkwänden oder Ziegelmauern, seinem steifen Gärtchen, seinem fliesenbelegten Hofe, kurz das englische Einfamilienhaus, wie es sich vielfach noch auf dem Lande erhalten hatte (Abb. 300). Von altersher wohnten ja die Sachsen in Norddeutschland wie in England nicht dichtgedrängt in Städten oder Dörfern beieinander. Sie liebten vielmehr einsame Bauernhöfe inmitten ihres Grundbesitzes. In England war dieses Bedürfnis, fern vom Nachbar auf eigenem Grund und Boden im „Einfamilienhaus“ zu leben, selbst in den Großstädten erhalten geblieben. Die englische Bevölkerung gehört zwar heute zu 58 Prozent der Industrie und nur zu 8 Prozent der Landwirtschaft an. Aber die Anschauungen und Gewohnheiten der guten, alten Zeit hat man hier mit erstaunlicher Zähigkeit bewahrt und die ganze Lebensweise auch der vornehmen englischen Familien, ihre Wohnart, ihr Verkehr, ihre Küche stellt

sich noch immer als ein verfeinertes Bauerntum dar. So durfte auch das englische Haus in architektonischer Hinsicht stets seinen bürgerlichen, ja ländlichen Charakter bewahren, wobei nur mit den fortschreitenden Anforderungen an Bequemlichkeit der Grundriß verbessert wurde. Allerdings ließ im 17. und 18. Jahrhundert der Adel seine Residenzen und Landhäuser, durch Inigo Jones und die Klassizisten angeregt, mit antikem Säulenportikus dekorieren. Er gab auch in seinen Palästen und Landsitzen den alten freien Grundriß der Spätgotik zugunsten streng symmetrischer achsialer Anlagen auf und verzichtete auf bequeme horizontale Ausbreitung der Räume zugunsten des Stockwerkbaues, wobei die Diensträume in den Keller verlegt wurden. Das Bürgerhaus aber wurde davon nicht betroffen. Es wurde ja nicht von gelehrten Architekten, sondern von einheimischen Maurermeistern gebaut, die bei zugewanderten niederländischen Handwerkern in die Lehre gegangen waren (Abb. 301). Diesen bürgerlichen, holländisch-englischen Ziegelbau des 17. und 18. Jahrhunderts mit seiner bescheidenen Formenentlehnung aus der Spätrenaissance-Architektur pflegt man heute als Queen-Anne-Stil zu bezeichnen, obwohl Königin Anna in ihrer übrigens nur kurzen Regierungszeit (1702—1714) alle größeren Staatsbauten im palladianischen Stile ausführen ließ. Weil aber aus ihrer Zeit solche einfache Bürgerhäuser in größerer Zahl erhalten sind, so hat man sie als Gegenstück zur Queen Elizabeth-Epoche auf die gute Königin Anna getauft. Man empfand plötzlich, daß diese Landhäuser mit dem frischen Rot ihrer Ziegelmauern und Dächer, mit ihren sauberen weißgestrichenen Holzrahmen an Fenstern und Türen, ihrem hölzernen Hauptgesims, ihren mächtig das Dach überragenden Schornsteinen, ihren unregelmäßig verteilten lichtreichen Fenstern, die nach Bedarf aus der Fluchtlinie vorspringen, gar behaglich und traulich wirken (Abb. 302). Unscheinbar, ohne Ansprüche an Repräsentation, aber freundlich in Grün gebettet, entsprachen sie so ganz dem neuerwachenden Bedürfnis des englischen Familienlebens, daß sie, einmal wieder entdeckt, auch in kürzester Frist alle anderen Vorbilder verdrängten.



Abb. 302. Haus in Penhurst, Kent. Erbaut 1610.
Nach Davie, Old Cottages in Kent and Sussex.

Die englische Architektur begnügte sich aber nicht nur mit Wiedergabe der alten Formen, sondern unter Shaws Führung wurde auch die ursprüngliche, einst aus Holland importierte Technik jener Backsteinbauten wieder aufgenommen, obwohl sie bei den heutigen hohen Arbeitslöhnen recht kostspielig wurde. Statt der Formziegel verwendet man wieder die

kleinen, besonders feinen Ziegel, die sich mit Säge und Meißel leicht bearbeiten lassen. Sie werden äußerst sauber mit sehr kleinen Fugen vermauert. Dann werden am stehenden Mauerwerk die Profile geschliffen, das Ornament herausgeschnitten und gemeißelt. Der so behandelte Stein ist höchst dauerhaft, da er ständig härter wird, ohne seinen feinen und leuchtenden roten Ton zu verlieren, so daß er gegen die sonst üblichen Ziegel und Terrakotten mit ihrer glasigen Härte fast sammtartig wirkt. In diesem Material wachsen nun die besseren Neubauten der englischen Städte empor. Aber sie bleiben schon dadurch vor allzu gleichförmiger Wirkung bewahrt, daß man zuweilen, statt Gliederungen und Gesimse aus dem Backstein zu schneiden, sie aus Formsteinen, Terrakotten oder Haustein herstellt. Für Fensterrahmen, Gesimse usw. wird gerne Holz genommen, das dann mit seinem hellen Anstrich



Abb. 303. Altenglische Häuser in Bromfield.
Nach Parkinson, Old Cottages in Shropshire etc.

neben den roten Backsteinen sehr gut wirkt. Mit ornamentalem Schmuck ist man sparsam und sucht dafür die Bauteile als solche zur Wirkung zu bringen. Man läßt die Fenster oft im Halbrund oder erkerartig mit abgerundeten Ecken vorspringen (bay window). Das bietet bei dem häufig trüben Wetter den Vorteil reichlicher Lichtzuführung, gestattet dem in der Fensternische Sitzenden den Blick ins Freie und gibt dem Zimmer eine vorteilhafte Gliederung. Je weniger diese Fenster durch umrahmende Pfeiler und Halbsäulen oder durch schwere Giebel beschattet werden, um so mehr erfüllen sie ihren Zweck und zugleich erhalten sie durch die vielfache Sprossenteilung den Charakter bürgerlicher Traulichkeit. Das nordische hohe Dach wird meist über das ganze Haus gezogen, und durch Mansarden sowie durch die an der Fassade vortretenden Riesenschornsteine belebt. Letztere waren von alters her höchst umfangreich (Abb. 303), heute um so mehr, da wegen der Ventilation für jedes Wohnzimmer ein Kamin mit eigenem Abzugsrohr vorgeschrieben ist. Übrigens konnte man sich auch für die Vertikalgliederung des Gebäudes gar nichts Besseres und Einfacheres wünschen. Vor allem werden jetzt die Räume wieder ohne Rücksicht auf Symmetrie so gruppiert, wie es die be-

queme Zugänglichkeit oder der Zutritt von Luft und Licht erfordern. Auch wird auf geschmackvolle Einfügung des Hauses in die umgebende Landschaft großer Wert gelegt.

Bei städtischen Wohnhäusern ist man in der Regel beschränkter, muß möglichst die Fluchtlinie der Straße innehalten, sucht aber nach Kräften die ländliche Raumverteilung zu bewahren. Aufs sparsamste wird durch Anbringung von Wandschränken in Zimmern, Gängen und unter den Treppen jeder Raum ausgenutzt. Da der Engländer nicht, wie der Deutsche, seine Wohnung vor allem auf die Abhaltung von „großen Gesellschaften" herrichtet, so dürfen die Empfangs- und Wohnräume geringere Abmessungen erhalten. Um so größer und zahlreicher sind die Schlafzimmer, die nicht, wie bei uns, zugunsten der Prunkräume eingeschränkt und in schlecht gelüftete und beleuchtete Seitenflügel verwiesen werden. Endlich sind die Zimmer niedriger als die kontinentalen, deren verschwenderische Höhe dem Engländer ungemütlich erscheint. Dafür hat jeder Raum möglichst seine besondere zweckmäßige Form und Beleuchtung und ist mit dem, selbst im Schlafzimmer unentbehrlichen Kaminplatz, mit den holzverkleideten Wänden, der einfachen Balkendecke außerordentlich heimlich. Unverhältnismäßig ausgedehnt sind nach unseren Begriffen die Wirtschaftsräume, die bei der Stadtwohnung meist im Kellergeschoß untergebracht werden und außer einer Küche, einer Speisekammer, Geschirrkammer und Waschküche immer noch ein oder zwei Zimmer als Aufenthaltsraum für die Dienerschaft enthalten. Die eigentlichen Keller, die weniger Licht benötigen, werden meist unter den Bürgersteig verlegt.

Die innere Ausstattung der Zimmer darf man nicht nach dem beurteilen, was der flüchtige Reisende etwa in einem gewöhnlichen Ausstattungsmagazin oder im Boarding House kennen lernt, das, wie alle derartigen Institute, mit billigem Tand den Anschein der Wohlhabenheit vortäuschen will. Der vornehme Bauherr, der sich allerdings auch drüben stark in der Minorität befindet, verachtet diese Bazarware ebensosehr, wie alle protzigen Kostbarkeiten. Für die Anordnung der Möbel ist nicht das Sofa mit dem davorgepflanzten Tische der Mittelpunkt, sondern der Kamin, der als wichtiger Entlüfter in keinem Zimmer fehlen darf. Vor ihm stehen bequeme Sitzmöbel, daneben kleine Tische und dergl. zum Ablegen von Büchern, Abstellen von Tassen usw. In größeren Sälen wird der Kamin oft durch einen kleinen Umbau zu einem gesonderten Zimmerchen im Saale ausgebildet, das mit seinen bunt-verglasten Fensterchen einen gemütlichen Winkel zur Unterhaltung oder Lektüre bildet (Ingle nook). Die Zahl der Möbel ist beschränkt. Bilder, oder gar Photographien und Lichtdrucke bedecken nicht wie bei uns die Wände bis oben hin, sondern bleiben auf wenige gute Stücke beschränkt, die möglichst in Augenhöhe angebracht werden. Alles Mobiliar ist weniger auf den Schein, als auf die Brauchbarkeit berechnet, sparsam ornamentiert, aber kräftig und dauerhaft gebaut. Vom Hausflur bis zum Giebelraume herrscht überall eine genügsame Noblesse und Wohnlichkeit. Das ist das typische englische Familienwohnhaus der Städte, von dem sich das ländliche Wohnhaus im wesentlichen dadurch unterscheidet, daß die Grundrißdisposition freier ist. Der Hauseingang wird in einen besonderen, als Windfang dienenden Vorbau (Porch) gelegt und öffnet sich in der Regel auf eine geräumige Halle oder Diele. Die einzelnen Räume springen aus dem Baukörper vor, um sie der Morgen- oder Abendsonne zugänglich zu machen und den Ausblick in die umgebende Landschaft zu gewinnen. Es entstehen demgemäß reichere Dachgruppierungen, Erker und Fensteranlagen, kurz ein durch mannigfache Überschneidungen malerischer Aufbau, der allerdings nur bei dem

milden englischen Klima so ausgebildet werden kann. Bei uns würde schon die Rücksicht auf den langen Winterschnee einfachere und steilere Dächer verlangen. Gewisse Nebenräume werden gesondert angebaut und weiterhin Ställe, Remisen und dergl. mit der nötigen Isolierung, aber doch im räumlichen Zusammenhang, dem Wohnhaus angegliedert. Aller Architekturprunk wird natürlich hier, mehr noch als beim Stadthaus, vermieden, der ländliche Charakter im Baumaterial und der Einzelbildung betont, so sehr, daß sogar die mächtigen Strohdächer der alten Cottages bei vornehmen Landhäusern wieder nachgeahmt werden.

Abb. 304. Philipp Webb: Das „Rote Haus" (Hofansicht). Aus dem Morris-Werke von A. Vallance.

Das sind die gemeinsamen Züge des alten und des modernen englischen Wohnhauses. Ganz besonders wohltuend berührt dabei überall das nach unseren Begriffen unglaublich bescheidene Äußere. Auch in England versteht man es, an gewissen Stellen Prunk zu entfalten, das wertvollste Baumaterial da heranzuziehen, wo etwa große Institute mit ihren Fassaden Reklame machen wollen. Freilich wird dann auch das Innere ebenso kostbar und gediegen durchgeführt, denn bei den gewaltigen Grundstückspreisen fallen die Aufwendungen dafür ja weniger ins Gewicht. Aber beim Bau des Privathauses tritt gegenüber den kontinentalen und besonders deutschen Sitten ein unleugbarer Vorzug des englischen Volkes hervor, die Abneigung gegen alles Protzentum, die Gewohnheit, sich nicht um anderer Leute Meinung und Angelegenheiten zu kümmern. Darum baut dort niemand sein Haus mit Rücksicht darauf, was andere dazu sagen oder wie hoch man von anderen taxiert werden möchte. Obwohl die außerordentliche Wohlhabenheit so vieler Bauherren dem Architekten reichlich Gelegenheit dazu gäbe, so findet man doch in London keine Berlin W.-Fassaden. Dafür wird zuweilen eine uns fast unbekannte Rücksicht auf das Zusammenstimmen von Nachbarhäusern, auf die künstlerische Wirkung einer Straße oder eines ganzen Häuserblockes genommen. Das ist um so leichter, weil nicht selten ganze Villenquartiere von einer Baufirma hergestellt werden, die somit in der Lage ist, Baugruppen zu schaffen. Oft werden in einem solchen Häuserviertel die an der Rückseite liegenden Gärten zu einem kleinen gemeinsamen Park zusammengezogen, oder die Wohnbauten umschließen einen weiten umgitterten parkmäßig angelegten Platz (Square), der jedem Anmieter zur Verfügung steht, allen aber gleichmäßig Licht, Luft und den erfrischenden Blick in wohlgepflegtes Grün

spendet. Abseits vom Villenquartier sind in der Regel die sämtlichen Stallungen und Kutscherwohnungen an einer Nebenstraße vereinigt, wodurch die Wohnbauten auch von dieser unangenehmen Beigabe herrschaftlicher Besitzungen befreit sind, die in unseren Städten oft so rücksichtslos zwischen die Wohnhäuser eingebaut werden. Es verlangt diese gewissermaßen genossenschaftliche Baumethode wohl vom Einzelnen Verzicht auf kleine Vorteile, wie Abgrenzung des eigenen Gartens und unmittelbare Nähe seiner Stallung, gewährt aber dafür der Gesamtheit ein weit gesunderes und angenehmeres Wohnen.

So, wie es zuvor geschildert wurde, bildete sich das englische Wohnhaus etwa seit dem Beginn der sechziger Jahre allmählich heraus. Der erste, der bereits 1859—61 in England sein Heim wieder ohne übertriebene Rücksicht auf Stilechtheit und Architekturprunk, mehr auf die räumliche und farbige Wirkung hin gestalten ließ, war William Morris, der große Reformator des englischen Kunstgewerbes. Doch gebührt wohl das Hauptverdienst seinem Architekten Philip Webb (geb. 1830), der ihm in Bexley Heath, inmitten von Wiesen und Wäldern, einen schlichten, gut gegliederten Ziegelbau errichtete, den Morris stolz das „rote Haus" (red house) taufte (Abb. 304). Morris und Webb waren damals Gotiker, und das macht sich auch am Bau geltend, z. B. an dem Spitzenbogenabschluß der Fenster und Türen. Anderes, wie die hohen abgewalmten Dächer und einzelne Fenster läßt bereits Anregung durch die Queen-Anne-Bauten erkennen. Die Hauptsache war doch, daß endlich ein Architekt wieder den Reiz der netten Ziegelhäuser unter dem grünen Laubdach, den übrigens die englischen Landschafter schon vielfach verwertet hatten, mit vollem Bewußtsein nachahmte, ohne sich dabei irgendwie durch herrschende Architekturmoden beschränken zu lassen.

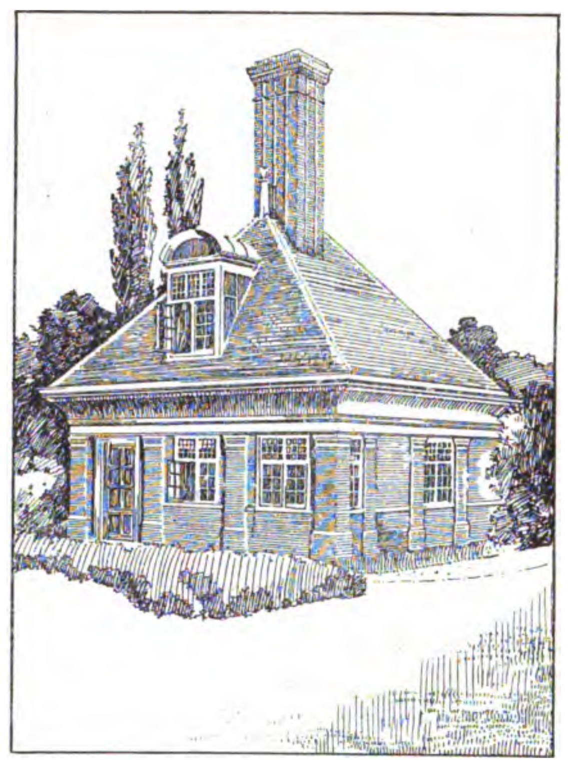


Abb. 305. Nesfield: Torwärterhäuschen in Kew-Gardens.
Aus Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

Der bescheidene Webb trat in der Folgezeit weniger hervor, als zwei ihm verwandte Meister, Eden Nesfield (1835—88) und Norman Shaw (geb. 1831). Sie nahmen zuerst mit voller Energie den sogenannten Queen-Anne-Stil auf. Von ihnen war, wie Muthesius ausführt, Norman Shaw der umfassendere Geist, der schöpferisch höher Begabte. Doch ist Nesfield unter den Zeitgenossen wohl der einzige, der wenigstens an Shaw heranreicht. Von 1862—76 arbeiteten sie gemeinsam. Beide gingen vom Klassizismus zur Gotik über, um später an Queen-Anne anzuknüpfen. Seitdem wollten sie weder die reichen Formen der gotischen Kathedrale, noch die Säulenordnung des griechischen

Tempels am Bürgerhaus dulden. Vielmehr versuchen sie an Stelle des architektonischen Formalismus vernünftige Zweckmäßigkeit zu setzen und die bürgerliche Baukunst von der anspruchsvollen Vormundschaft des Monumentalbaues und der architektonischen Phrase zu befreien. Nesfield lenkte anfangs die Blicke mehr auf sich, als der geniale Shaw. Er gab auch seit Beginn der sechziger Jahre die Gotik auf und errichtete 1864 das berühmte Parkwärterhäuschen in Regent's-Park zu London in der Art der englischen Bauernhäuser



Abb. 306. Norman Shaw: New Zealand Chambers.
Aus Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

des 18. Jahrhunderts. Es folgte 1866 ein Torwärterhaus im botanischen Garten zu Kew, das an die holländisch-englischen Ziegelbauten dieser Zeit anknüpft in der Behandlung des mächtigen Daches, des monumentalen Schornsteins, in der Verteilung und Gestaltung der Fenster (Abb. 305). Auch später hat Nesfield noch verschiedentlich solche Motive für Torhäuschen mit bestem Erfolge verwandt und damit vortreffliche Anregungen für das Bürger- und Arbeiterhaus gegeben. Seine größeren Landhäuser waren durchweg gut in der Raumgestaltung, weniger glücklich aber in der formalen Behandlung.

Noch zielbewußter geht Norman Shaw vor. Auch er hatte von einer Reise auf dem Kontinent eine Fülle malerisch und architektonisch gleich vortrefflicher Skizzen heimgebracht und als „Teutonic Work“ publiziert (1851). An gotischer Detaillierung hielt er noch lange fest, z. B. bei dem Bau von Leyes Wood in Sussex (1868). Aber die Vorliebe für Fachwerkgiebel, hohe Schornsteine und vielgeteilte Fenster lassen seine Abneigung gegen alle kirchlichen und Schloßmotive, seine Freude an der bürgerlichen Bauweise erkennen und so wurde er allmählich reif für die Annahme des Queen-Anne-Stiles, den er bald mit höchster Freiheit zu verwenden versteht. 1872 wurde ihm der Bau des Geschäftshauses einer Dampfschiffahrtsgesellschaft übertragen, der sogenannten New-Zealand-Chambers in Leadenhall Street zu London. Alle Einzelheiten waren hier historischen Stilen entnommen, aber den Aufbau wurde ganz selbständig nur mit Rücksicht auf den neuen Zweck, auf die Lage in enger, lichtarmer Straße konzipiert (Abb. 306). Zwischen vier kräftigen Mauerpfeilern springt die Fassade zurück. Fast in ihrer ganzen Fläche wird sie durch Fenster eingenommen, die erkerartig vorgewölbt sind und so, ohne aus der Fluchtlinie hervorzutreten, den Räumen reichlich Helligkeit spenden. Damit war der Grundgedanke des modernen Kaufhauses gegeben, die Auflösung der Front in starke Mauerpfeiler, zwischen denen alle verfügbare Wandfläche mit Hilfe von Eisen und Glas dem Lichte geöffnet wird.



Abb. 307. R. Norman Shaw: Haus Queens-Gate N. 180. London.

Über dem dritten Geschoß wölbte Shaw eine hohe Voute vor, die sehr geschickt von der zurückliegenden Fensterwand zu dem über die Pfeiler ausladenden Kranzgesims überleitet. Darüber erhob sich im Entwurf (Abb. 306) das Dachgeschoß mit drei durch Pfeiler getrennten, hübsch dekorierten Giebeln, die aber bei der Bauausführung zu Mansarden verkümmerten, so daß heute die Vertikaltendenz über dem Hauptgesims leider nicht fortwirkt. So einfach die Lösung erscheint, so von allen bisherigen abweichend war sie. Sie lieferte den Beweis für die vielseitige Verwendbarkeit des neuen Stils, oder richtiger ein Beispiel dafür, wie historische Bauformen von Meisterhand unabhängig ausgestaltet und den modernen Zwecken dienstbar gemacht werden können. Selbst in der engen, vom Verkehr durchhasteten Geschäftsstraße fällt der Bau schon um seiner malerischen Behandlung willen auf. Sockel und Hauptportal sind

von grauem Sandstein, zwei kleine Ornamentfriese darüber etwas dunkler gehalten, die Haustür von grün gebeiztem Holz. Zwischen den roten Ziegelflächen sind alle Rahmungen weiß, ebenso die Voute mit ihren Ornamenten, die freihändig auf den Bewurf aufgetragen und. Dagegen wirken die Verglasungen der Fenster mit den netten kleinen Scheiben dunkelbläulich oder grünlich, je nach der Beleuchtung. Der jüngeren Generation der englischen Architekten war damit der Weg gewiesen, ja man kann den Stammbaum des modernen Kaufhauses gradezu auf diesen Urtypus zurückführen.

Bald fand sich auch Gelegenheit, die neuen Bauformen am Einfamilienhaus zu erproben. Neben Godwin und anderen baute Norman Shaw in den siebziger Jahren auf dem Terrain von Bedford=Park Gruppen von Wohnhäusern, die trotz billigster Herstellung doch die gestaltende Hand des reifen Architekten verraten. Sehr glücklich war die Lösung der



Abb. 308. R. Norman Shaw: Hauptpolizeigebäude in London (New Scotland Yard).

Grundrisse, behaglich die Innenräume, besonders freundlich die Fassaden mit den lichtreichen Fenstern und hohen Giebeln. Jeder überflüssige Luxus war vermieden, und doch herrschte ein unleugbarer Komfort. Obwohl nur neun verschiedene Haustypen zur Verwendung kamen, so war doch, dank der geschickten Anlage der Straßen und der wechselnden Gruppierung von Haus und Garten jede Monotonie verbannt. Damit war in England das erste Beispiel gegeben, wie solche Reihenbauten nach künstlerischen Gesichtspunkten zu malerischen Einheiten zusammenzufassen sind. Norman Shaw fand seitdem sein eigentliches Arbeitsfeld in der Schöpfung einer großen Anzahl vornehmer Stadt= und Landhäuser, beginnend 1874 mit Lowther Lodge, das so zurückgezogen an der Kensingtonstraße liegt. Durch seine Ruhe trotz reicher Gliederung, durch die schöne Wirkung seiner tiefroten Ziegel fesselt es selbst den flüchtig Vorüberschreitenden. Zuweilen griff Shaw bei diesen vornehmen Herrensitzen auf gotische Motive zurück, z. B. 1875 bei Schloß Adcote (Shropshire). Meisterhaft im Grundriß und imposant in ihrer strengen

Größe waren auch seine größeren Wohnhäuser in London, z. B. die Nummern 196, 185 und 180 in der Londoner Westendstraße Queensgate (Abb. 307). Ohne weiteres kann man sie herauserkennen an der Einfachheit, der kräftigen Zusammenfassung aller Hauptlinien, an der Sicherheit und dem guten Geschmack, mit dem die Fenster, unsymmetrisch gruppiert, mit ruhigen Wandflächen wechseln. An wenigen Stellen nur ist ornamentaler Schmuck neben einzelnen Architekturgliedern angewandt, sehr geschickt die Schornsteine als imposante Vertikalmotive in der Fassade verwendet. Als dann Shaw 1881 das Geschäftshaus der Alliance Assurance Company in London als einen hochgegiebelten Ziegelbau mit Sandstein-Verblendung errichtete, stach derselbe durch seine kraftvolle, vornehme Ruhe auffallend ab gegen die überladenen und formlosen Klubhäuser, die in Pall-Mall gegenüberliegen. Noch einmal konnte Normann Shaw 1886 bei einem großen öffentlichen Gebäude, am New-Scotland-Yard, zeigen, daß der Renaissance-Ziegelbau ebenso monumental wirken kann, wie die Hausteinfassade (Abb. 308). Durch vier schwere, turmartige Erker an den vier Ecken, durch die mächtigen, nicht in die Mittelachse gelegten Portale erinnert dies Polizeihauptgebäude an einen wehrhaften Schloßbau, und die Derbheit der Formen, das Vorwiegen großer Flächen gibt ihm, seinem Zwecke entsprechend, etwas Drohendes und Trotziges, das bei dem neuerdings beigefügten Erweiterungsbau etwas gemildert wurde. Bezeichnend bleibt es für Norman Shaws ernste Denkweise, daß er auch beim Ziegelbau es immer mehr verschmäht, mit kleinen Gliederungen und Ornamenten zu wirken. Seine Lieblingsmotive, wie der Giebel über dem umrahmten Felde, die Vase mit den drei Blumen als Füllung, werden stetig einfacher, die Formen immer stilisierter, bis er schließlich in seinen letzten Werken, z. B. bei seinen Entwürfen für den Umbau von Regent Street und Picadilly Circus wieder zu strengen Ordnungen zurückkehrt, nicht in gedankenloser Nachahmung, sondern aus höchstem Stilgefühl heraus, weil nur noch das ganz Große seinem Empfinden entspricht (vgl. Bd. III).

Übrigens beschränkte sich Norman Shaw durchaus nicht auf die Wiederbelebung des Ziegelbaues. Auch die reizvollen Fachwerkbauten, wie sie aus früheren Jahrhunderten sich vielfach in England erhalten haben, werden gelegentlich an Giebeln nachgeahmt. Noch eifriger trat John Douglas (geb. 1829) für die Verwertung dieser alten Vorbilder ein, die er in seiner Heimatstadt Chester schätzen gelernt hatte. An sie hielt er sich, als er in Eaton-Park eine Anzahl Häuschen für Beamte und Dienstleute des Duc of Westminster errichten mußte. Das Fachwerk mit seinen braunen Holztönen zwischen hellen verputzten Flächen stand da vortrefflich zu den warmen roten Backsteinwänden und Ziegeldächern des Queen-Anne-Stiles.

Nach diesen heimischen Vorbildern hatten also Norman Shaw und seine Mitstrebenden ihre neue bürgerliche Bauweise geformt. Bald war eine Anzahl tüchtiger Künstler bemüht, das Errungene auszugestalten. Eifrig wurde nicht nur in England, sondern auch in Nordfrankreich und Flandern, in Holland und Deutschland nach verwandten Ziegel- und Fachwerkbauten Umschau gehalten und neue Motive des Mittelalters und der Renaissance dem Vorhandenen so eingefügt, daß der spezifisch englische Charakter doch gewahrt blieb. Das gilt besonders von den Schöpfungen der Architektenfirma George and Peto. Peto hatte schon 1876, als er in South Audley Street für ein Porzellangeschäft ein großes Kaufhaus baute, einen noch etwas schülerhaften Versuch in malerischer Gruppierung der Baumassen gemacht. Er schloß mit einer durchlaufenden Säulenordnung im Erdgeschoß alle Verkaufsräume zusammen, ließ aber darüber eine Anzahl schmaler, verschieden dekorierter Wohnhausfassaden aufsteigen, um

den Eindruck des Massenquartiers aufzuheben. Erst durch den Zutritt von Ernest George (geb. 1839) kam rechtes künstlerisches Leben in die Firma. George war ein malerisches Talent ersten Ranges. Er bereiste unermüdlich den Kontinent, um seine Mappen mit kostbaren Aquarellstudien nach alten Bauten zu füllen, von denen eine Anzahl als Radierungen, andere in guten Farbendrucken erschienen sind, die in Fachkreisen weite Verbreitung auch in Deutschland fanden. George und Peto wußten diese neuen Motive sehr geschickt zu verwerten. So wirkten sie zwar nicht bahnbrechend, wie Norman Shaw, aber doch stimmungerregend durch das gefällige Spiel mit historischen Einzelheiten. Ohne die Bedürfnisse des modernen



Abb. 309. George und Peto: Wohnhäuser in London (Collingham Gardens).
Nach Muthesius, Englische Baukunst der Gegenwart.

Lebens ganz zu vernachlässigen, scheuten sie sich doch nicht, sie gelegentlich ihren archäologischen Liebhabereien unterzuordnen. Außer größeren Landhäusern in Devonshire, Gloucestershire usw. bauen sie in London einige Villenquartiere, so Harrington Gardens und Sloane Square, ferner in South-Kensington die Collingham-Gardens. Sie legen besonderen Wert darauf, die hübschen Villen zu stimmungsvollen Gruppen zu vereinigen und durch mannigfaltigen Schmuck zu beleben (Abb. 309). Hier und dort sieht man einen vorspringenden Erker mit bay-window, oder zwischen ein paar zierlichen Giebeln eine kräftige Schornsteingruppe, einen keck vorspringenden Torbau oder eine originell geschwungene Backsteinmauer. Hier steht ein feingegliedertes, noch gotisierendes Giebelhäuschen, das uns an Brügge und andere flandrische Städte erinnert, dort eines, das mit Terrakotten oder in Ziegel geschnittenen Spätrenaissance-Ornamenten im Elisabeth-Stile belebt ist, daneben wieder ein einfacher, ganz



Abb. 310. R. Norman Shaw: Kaminplatz im Hause des Künstlers.
Nach Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

ungegliederter Backsteinwürfel, der nur auf die farbigen Gegensätze der grünen Fensterläden, des weiß gestrichenen hölzernen Hauptgesimses und der ruhigen roten Wände abgestimmt ist. Neuerdings hat sich George von Peto getrennt und mit A. B. Yeates assoziiert, um in unerschöpflicher Frische sein Werk fortzuführen.

In England gibt es wohl kaum einen bedeutenden neueren Architekten, der nicht gelegentlich ein Stadthaus oder Landhaus im Anschluß an die vorgeschilderten Bestrebungen errichtet hätte. Wie George, so zeigt auch Th. E. Colcutt (geb. 1840) noch eine starke Neigung zu ornamentalem Ausputz, auch bei Hausteinfassaden. Noch bei dem kürzlich vollendeten Neubau eines Geschäftshauses (Lloyds Registry) nimmt er alle Mittel der englischen Spät-



Abb. 311. G. G. Scott: Midland Grand Hotel, St. Pancras-Station. London.

renaissance, reichgeschmückte Erker und Halbsäulen mit Quadern, Marmorbelag und Reliefdekoration zu Hilfe. Dagegen herrscht in dieser Beziehung bei der jüngeren Architektengeneration, bei Ernest Newton und Lethaby, bei G. C. Horsley und Edward Prior, bei E. J. May und Mervyn Macartney eine ungemeine Enthaltsamkeit, ein Purismus, der an gewisse Bestrebungen der Empirezeit erinnert, an ihren Haß gegen jedes Ornament, ja gegen jede Profilierung.

Für die Innenausstattung hatten, wenn wir von Philip Webb absehen, Norman Shaw und sein Kreis noch nicht jenes tiefgehende Interesse des Modernen. Sie nahmen das Gute, wo sie es fanden, aber sie schufen keine neue Formenwelt. Natürlich begünstigten sie Morris, aber sie selbst begnügten sich in der Regel mit Nachahmung der besten historischen Muster, soweit sie nicht alte Originale direkt verwenden konnten. Eingehender sorgten sie aber für die Wandverkleidung, z. B. der Halle, und vor allem für Ausbildung des Kaminplatzes,

des Ingle-nook, der ja noch zur Innenarchitektur gehörte. So legt Norman Shaw im Speisezimmer seines idyllisch gelegenen Hauses in Hampstead über dem Kaminplatz ein besonderes Zimmerchen an, zu dem einige Stufen hinaufführen (Abb. 310). Mit einem kleinen Fenster öffnet es sich zum Dining-room, wodurch die Insassen mit ihren um den Kamin versammelten Hausgenossen in Verbindung bleiben konnten. Auch George und Peto greifen natürlich für die Innendekoration noch auf reichornamentierte niederdeutsche und englische Spätrenaissancemotive zurück.

Ein sauberes und bequemes, auch bei bescheidenen Verhältnissen mit einem gewissen Komfort ausgestattetes Heim zu besitzen, war unbedingtes Bedürfnis jedes Engländers geworden. Dagegen beanspruchten die Office, das Geschäftshaus, die Fabrik, die staatlichen und städtischen Bureaux in der Regel nicht entfernt solche Sorgfalt. Allmählich macht sich auch bei diesen das Reklamebedürfnis, oder bei den städtischen Rathäusern (Town Halls), den Gerichtsgebäuden



Abb. 312. T. E. Colcutt: Imperial Institute. London.

(Law Courts) und dergl. der Gedanke an Repräsentation geltend. Während z. B. die älteren Bahnhöfe meist nur durch ihre Abmessungen und zuweilen durch konstruktive Lösungen imponierten, begann man, besonders dort, wo die großen Eisenbahngesellschaften sogenannte Terminushotels vor oder neben der Station errichteten, diese letzteren mit einem fast übertriebenen Luxus herzustellen. So baute schon Sir Gilbert Scott 1866—1871 vor der St. Pancras-Station jenes Riesenhotel, das mit seiner wuchtigen Gotik weit eher an ein Rathaus als einen Gasthof erinnert (Abb. 311).

An Stelle dieser pomphaften Stilathletik machte sich schließlich auch bei öffentlichen Bauten der Geist vornehmer Zurückhaltung geltend und zugleich das Bedürfnis, verschiedene Arten nordischer Renaissance und Backsteinmaterial zu verwenden. Auch hier war Norman Shaw mit seinem Hauptpolizeigebäude bahnbrechend gewesen. Eine noch umfangreichere Aufgabe fiel Colcutt zu mit dem Bau des Imperial Institute of the United Kingdom. Das Institut war 1887 als Jubiläumsgabe für die Königin Viktoria begründet, 1893 eröffnet. Es

sollte öffentlichen Lehrzwecken dienen und deshalb zahlreiche Sammlungsräume und Hörsäle umfassen. Der Erbauer, T. E. Colcutt, hatte natürlich auch als Gotiker begonnen. Dann ging er bei dem in der City (in Ludgate-Hill) errichteten vornehmen Bankgebäude zur Renaissance über, wobei das Erdgeschoß in Sandstein, alles übrige in Terrakotta und Backstein ausgebildet wird. Der Bau hat reizende Einzelheiten aufzuweisen, besonders ist der Giebel durch eine Loggia zierlich belebt, aber es fehlt dem Ganzen die Großzügigkeit, die wir an Norman Shaw bewunderten. So durfte man denn auch von Colcutt's Imperial Institute viel Gutes, aber nichts Ungewöhnliches erwarten. Der weitgedehnte, reich gegliederte



Abb. 313. Henry T. Hare: Rathaus in Oxford.
Nach Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

Bau sieht auf den ersten Blick recht stattlich aus (Abb. 312). Bei näherer Betrachtung vermißt man aber die straffe Zusammenfassung der Teile, den energischen Zug, durch den uns Norman Shaw verwöhnt hat. Über den gut behandelten Untergeschossen erscheint z. B. der Hauptgiebel zu unruhig, zu kleinlich detailliert. Die Türme sind als Silhouette nicht glücklich, wirken auch als Masse nicht wuchtig genug. Anziehender ist das von Henry T. Hare in Oxford 1893—97 errichtete neue städtische Amtsgebäude (New Municipal Buildings), mit seinem glänzenden Festsaal und seiner, vielleicht im Giebelgeschoß zu fein gegliederten Sandsteinfassade im englischen Renaissancestil (Abb. 313). Sehr vornehm wirkt auch das neue Gerichtsgebäude in Birmingham von Aston Webb und Ingres Bell, ein Backsteinbau

mit glänzender tiefroter Terrakottafassade (Abb. 314). Da die Hauptachsen des Baues schräg zur Straßenflucht gerichtet sind, so ergiebt sich eine außerordentlich reizvolle Gliederung der Fronten. Im Innern überrascht die Klarheit der Grundrißanordnung und die Feinheit der Terrakottaverkleidung, z. B. in dem polygonen Zentral-Lichthof, sowie in der großartigen Eingangshalle an der Hauptfront mit ihren stimmungsvollen Glasfenstern. So ging der Backsteinbau der Spätrenaissance allmählich vom bürgerlichen Hausbau auch auf größere städtische und staatliche Gebäude über. Mit besonderer Vorliebe wird auch Terrakotta zur Verkleidung der Fassaden verwandt, und zwar in jenen großen kastenartig geformten Stücken, wie sie Waterhouse z. B. am Naturhistorischen Museum benutzte. Sie kommen neuerdings



Abb. 314. A. Webb und J. Bell: Gerichtsgebäude in Birmingham.
Nach Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart.

auch mit grellfarbigen Glasuren vor, wie z. B. an den Fassaden der neuen elektrischen Untergrundbahnhöfe.

Dagegen erhielt sich in amtlichen Kreisen immer noch die Neigung für Hausteinfassaden und italienische Renaissance-Säulenordnungen. In dieser akademischen Richtung wirken J. M. Brydon († 1904) und W. Young. Auch sonst verdanken eine Reihe englischer Architekten ihre Ausbildung vorwiegend der pariser École des Beaux-Arts, wodurch ihre Bauten zwar eine sehr korrekte aber etwas unpersönliche Haltung aufweisen. J'Anson gehört hierher, einst Präsident des königlichen Instituts britischer Architekten sowie der Bible Society Office, weiterhin M. G. Aitchison und Phené Spiers, beide Professoren an der Royal Academy, dann T. G. Jackson, der gelehrte Schöpfer der Examination Schools zu Oxford (1882).

Der École des beaux-arts entstammt auch einer der glänzendsten und vielseitigsten

modernen Architekten in London, Sir Aston Webb. Seine Neubauten am South Kensington Museum, für die sechzehn Millionen Mark im Etat ausgeworfen wurden, überraschen durch die virtuose Behandlung des Barock, durch das originelle System der Fassaden, durch die Eleganz, aber auch durch die Willkür der Detaillierung.

Das Bild, das uns die neuere englische Baukunst bietet, ist demnach weit wechselreicher, als man bei uns in der Regel annimmt. Gerade in den letzten fünfzehn Jahren war es besonders belebt. Während einerseits durch Townsend, Voisey, Ashbee, Baillie Scott und die Schotten sich das entwickelte, was wir bei uns als „modernen englischen Stil" bezeichnen, bereitete sich andererseits jene Rückkehr zur palladianischen Stilkunst wieder vor, die E. W. Mountford und John Belcher inaugurierten und der selbst Norman Shaw, wie erwähnt, schließlich Heeresfolge leistete. Das zu schildern muß aber dem dritten Bande unserer Kunstgeschichte vorbehalten bleiben.

Indessen gingen jener Reformation der englischen Baukunst ebenso energische Versuche zur Wiederbelebung des Kunsthandwerks zur Seite. Zwar hatte dieses in England nicht einen so langdauernden Tiefstand erlebt wie in Frankreich oder gar in Deutschland. Englisches Mobiliar war an den Fürstenhöfen der Empirezeit bevorzugt gewesen und es behielt auch im englischen bürgerlichen Haushalt länger als sonstwo seine kräftigen und praktischen Formen bei. Englisches Steingut, englische Zeugdrucke und Papiertapeten, englische Stoffe beherrschten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts den europäischen Markt und hielten die Erinnerung an den guten Klassizismus lebendig. Andererseits setzten in England schon früh Strömungen ein, die zur Gesundung des Kunsthandwerks führten. Zunächst die gotische Bewegung, deren Vorkämpfer in dekorativer Hinsicht der geniale Pugin war (vgl. Bd. I, S. 150 ff.), der 1835 in seinem Werke „Gothic Furniture" seinen Landsleuten manches gute Vorbild aus der englischen Spätgotik vermittelte. Allerdings steigerte sich damit auch jene, bereits dem Klassizismus anhaftende Neigung zur Übertragung der Bauformen auf das Mobiliar. Fialen, Giebel, Zinnenkranz und Strebepfeiler, kurz alle Architekturmotive wurden am Sofa, Stuhl und Schrank angewendet, wie das überall da einzutreten pflegt, wo die Architekten zu Führern des Kunsthandwerks sich aufwerfen. Selbst ein so feiner Kenner der alten Kunst, wie Pugin, entging dieser Irrung nicht, und die ganze neugotische Schule krankte unheilbar daran, obwohl gerade die Gotik ihnen prächtige Beispiele reiner Tischlerarbeit ohne Architekturschwulst hätte bieten können.

Daneben fehlte es auch nicht an Versuchen, durch Zurückgreifen auf die italienische Renaissance das Kunstgewerbe zu heben. Der Bildhauer und Maler A. G. Stevens (1817—1875) erschöpfte sich in dem fruchtlosen Bemühen, die Eisenindustrie in Sheffield durch künstlerisch vollendete Entwürfe aus der gedankenlosen Handwerkerei zu erlösen. Auch schuf Stevens mehrere Raumdekorationen, die sich zwar an die italienische Hochrenaissance anlehnten, aber doch voll Eigenart waren. Dazu kamen die schon zuvor bei der Schilderung der Profanarchitektur erwähnten Anstrengungen, die Owen Jones (1809—1874) und andere machten, um die islamitischen Vorbilder auch für das Kunstgewerbe wieder auszunützen und der Einfluß des Japonismus, der besonders seit der japanischen Reformation (1868) immer stärker wurde. Hier und da war man sich auch darüber klar, daß nicht der Mangel an neuen Vorbildern, sondern die Ungeschicklichkeit der Kopisten und ihre Unfähigkeit, sich dem englischen Geschmack anzupassen, die unerquicklichen Zustände im Kunstgewerbe bedingten.

Dem suchten schon 1847 einige Künstler, wie Felix Summerly, Creswick, Dyce, Maclise, Mulready, Bell und Westmacott abzuhelfen, indem sie sich zu einer Gesellschaft für wahrhaft künstlerischen Hausrat zusammenschlossen. Aber die Londoner Weltausstellung von 1851 zeigte, daß dieser Versuch völlig vereinzelt geblieben war, daß vielmehr die englische Produktion im Ganzen unglaublich zurückging. Die Industrie, die Maschinenarbeit, die Massenfabrikation hatten in England früher als anderswo das ehrsame Handwerk verdrängt, den Kunsthandwerkern damit die praktischen Lehrstätten gesperrt und sie auf theoretisches Studium, auf Benutzung von „Vorlagewerken" beschränkt. Das führte zum völligen Verlust aller handwerklichen Ehrlichkeit. Sinnlos werden „Motive" nachgeahmt, Steinformen auf Eisenguß, Metallornamente auf Glas, Mosaikmuster auf Teppiche übertragen, der natürliche Geschmack war durch Gelehrsamkeit verdrängt und diese selbst war unzulänglich und systemlos. Der einsichtige Prinzgemahl und seine Berater erkannten, daß hier nur eine rationelle Neugestaltung des gesamten Unterrichtswesens helfen konnte. Sir Henry Cole, Felix Summerly und andere machten in diesem Sinne Vorschläge und fanden bei dem durch den deutschen Architekten Gottfried Semper beratenen Fürsten energische Unterstützung. Man hatte seit 1837 mit der Gründung von Schulen (Government schools of design) begonnen. 1852 wurde nun eine besondere Zentralbehörde für Kunstunterricht im Department of practical art geschaffen, die im Jahre 1853 zum Science and Art Department erweitert und dem „Comittee of Council on education" eingeordnet wird. Seit 1857 erhält sie ihren Sitz im South Kensington Museum. Von ihr wird eine ganz außerordentliche Tätigkeit entfaltet. Sie begründet im Laufe der Jahrzehnte zahlreiche Kunstschulen, die Zeichner und Modelleure für das Handwerk, sowie Lehrer für diese Anstalten heranbilden. Jährlich werden Tausende von Schülern geprüft, Preise verteilt und reichliche Unterstützungen den Preisgekrönten gewährt. Verschiedene alte Museen werden reicher ausgestattet, neue gegründet und durch Leihausstellungen ihnen Material zugeführt. Den Mittelpunkt bildet das 1857 gegründete Victoria- und Albert-Museum (South Kensington Museum), dessen ungeheures Anschauungs-Material der damit verbundenen Lehranstalt zur Verfügung steht. Diesem Zentralinstitut werden alljährlich die preisgekrönten Kunstschüler aus dem ganzen Lande zugeführt. Dadurch wird den Höherbegabten eine besondere Fortbildung gesichert, während es bei uns vom Zufall, vom Ort der Geburt oder vom Geld abhängt, ob ein Begabter vorwärts kommt, oder in einer Provinzialstadt hülflos verkümmert, während Unfähige in Berlin oder München die besten Quellen erfolglos benutzen dürfen.

Das South Kensington-Museum mit seinem Jahresetat von rund 260 000 Mark für Beschaffung von Lehrmitteln, seiner Kunstbibliothek im Werte von rund siebzehn Millionen, seinen zahllosen Schenkungen und Leihgaben erhält noch ständige Extrazuschüsse. Aber was leistet es dafür auch. Weit über eine Million Besucher durchwandern es alljährlich. Hunderte von Kunstbeflissenen zeichnen und malen dort an Studientagen nach den Sammlungsgegenständen. Dazu kommen die entsprechenden Schulen und Museen in den übrigen Großstädten und die reichen Mittel, die aus freiwilligen Stiftungen zur Einrichtung volkstümlicher Kurse, öffentlicher Zeichenschulen, Volksmuseen usw. gespendet werden. Aus alledem hat sich ein so weitgehendes Interesse für Ausübung der Kunst in England entwickelt, daß an den Art students' days neben den jungen Handwerkern und Lehrern Scharen von Dilettanten in den Museen Platz nehmen, die an Ernsthaftigkeit und Gründlichkeit mit jenen wetteifern. Sie

wollen nicht nur mit flüchtigen Gelegenheitsarbeiten ihr Heim schmücken, sondern irgend einen Zweig des Handwerks mit der Sicherheit beherrschen, die unbedingt nötig ist, um erträglichen Hausschmuck zu schaffen und nicht durch Holzbrandarbeiten oder sogenannte Porzellanmalerei — von gestickten Sofakissen ganz zu geschweigen — sich und das damit beglückte Heim dem Fluche der Geschmacklosigkeit preiszugeben. Diese Gattung ernsthafter Dilettanten — wie sie bei uns nur ganz vereinzelt vorkommen — hat der englischen Kunst den Weg ins Bürgerhaus geebnet. Alle diese Bestrebungen erwuchsen freilich noch auf der Basis der Altmeisterkunst, besonders der Renaissancekunst. Sie regten nicht zu selbständiger Formenschöpfung, sondern mehr zu verständiger, stilgerechter Verwertung der überlieferten Formen an, wie das durch die Verbindung des Zeichenunterrichts mit dem Museumsstudium sich naturgemäß ergab. Aber auch so leisteten sie der Geschmacksbildung die größten Dienste und bereiteten den Boden vor, auf dem die moderne englische Innendekoration gedeihen sollte.

Einem Dilettanten, einem Dichter und Maler, William Morris (1834—1896), war es vorbehalten, das englische Kunsthandwerk in ganz neue Bahnen zu lenken. Wie dieser geniale Mann von der formalistischen zur sachlichen Kunst überging und damit zur „Moderne" führte, wie er das Handwerk wieder zu Ehren brachte und den neuen — oder eigentlich uralten Begriff der applied art schuf, das hängt mit der Entwickelung der heutigen englischen Architektur und angewandten Kunst so innig zusammen, daß es erst im dritten Bande im Zusammenhang dargestellt werden soll.



Abb. 315a. D. G. Rossetti: Studienkopf.



Abb. 315. William Dyce: Johannes, Maria geleitend. London, Tate-Gallery.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

b. Malerei.

„Accuse me not of arrogance,
If, having walked with Nature,
And offered, far as frailty would allow,
My heart a daily sacrifice to Truth,
I now affirm of Nature and of Truth,
Whom I have served — — — —“

Diese Verse von Wordsworth gab Ruskin seinen „Modern Painters“ zum Geleit als eine Mahnung an die Zeitgenossen. Aber was nützte solche Predigt für „Natur und Wahrheit“, wenn die englischen Maler in der Mitte des XIX. Jahrhunderts Unnatur mehr liebten als Natur, durch stereotype Zeichnung und oberflächliche Malerei der Wahrheit Hohn sprachen, mit trivialen Genrebildern und schwülstiger Historie Triumphe feierten. — Umsonst ereiferte sich Ruskin gegen das „deceptive chiaroscuro“, gegen das trügerische Helldunkel, umsonst hatte Turner seine im Sonnenlicht zitternden oder in Nebeldunst schwimmenden Landschaften gemalt. In London blieb man im verdunkelten Atelier sitzen und malte Rembrandtisches Kellerlicht. Aber der Rückschlag war unausbleiblich und er kam von einer Gruppe junger Maler, die zwar verschieden an Bildung, Können und Wollen, doch einig waren in dem Streben, aus eigener Kraft die vaterländische Kunst zu verjüngen und zu veredeln.

1848 ist das Geburtsjahr des Präraffaelitenbundes, der wunderlichsten und zugleich edelsten Künstlervereinigung, die England jemals hervorgebracht hat. Millais, Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti waren die Gründer, drei junge, gänzlich unbekannte Maler. Wie unklar sie zunächst über ihre eigenen Ziele waren, das bewies ja schon der Name ihres Bundes, „Pre-Raphaelite-Brotherhood", wodurch sie die öffentliche Meinung jahrelang irreführten. Denn sie stellten die Nachahmung der Alten damit an die Spitze ihres Programms. In Wahrheit aber strebten sie nicht so sehr nach Imitation der Meister vor Rafael, des zarten Perugino, des phantasievollen Sandro Botticelli, des heiteren Benozzo Gozzoli, wenn sie auch vieles aus deren Werken entnahmen. Vielmehr wollten sie sich künstlerisch frei machen von der Überlieferung und sich ganz der Natur, der Wahrheit hingeben. Sie wählten jenen Namen vor allem deshalb, weil er an die geistige Wahlverwandtschaft mahnte, die über vier Jahrhunderte hinweg Jung-England mit jenen jugendlich aufstrebenden Florentinern und Umbrern verband. Auch sie fühlten, daß völlige Aufrichtigkeit gegen die Natur Grundbedingung ist für jede ernsthafte Kunst. Wie jene auf lichtem Kreidegrund mit spitzem Pinsel sorglich auch das Kleinste und Unansehnlichste verzeichnet hatten, jedes Haar, jeden Grashalm, jedes Stoffmuster, so wollten auch die neuen Präraffaeliten wieder mit höchstem Ernst arbeiten, nicht in erzwungener Komposition, nicht in erkünstelter Beleuchtung und Beschattung, sondern so natürlich, so unbefangen, so primitiv wie möglich. Unmittelbar vor der Natur wollten sie ihre Studien anfertigen, ihre Bilder malen, alles von Neuem nachprüfen, nichts Konventionelles in ihren Werken dulden. Mit starken, reinen Farben suchten sie das volle Licht des Tages, seine hellen Reflexe in den Schlagschatten und Eigenschatten und das Zittern der Sonnenkreise auf dem Laubboden des Waldes nachzubilden. Damit waren sie auf der Suche nach alledem, was mehr als zwanzig Jahre später in Frankreich als ein neues Evangelium von den Freilichtmalern gepredigt wurde. Aber sie blieben auf der Suche. Sie erreichten das Ziel nicht, weil sie eben Engländer waren und nicht Romanen, weil ihnen das malerische Gefühl anerzogen, nicht angeboren war. Sie wollten Luft und Licht malen und doch zugleich die Objekte in ihrer vollen plastischen Körperlichkeit zeichnen. Es fiel ihnen nicht ein, daß eines das andere ausschließt. Sie verstanden nicht, wie Whistler oder Carrière von dem Kontur zu abstrahieren und die Form in Töne umzusetzen oder wie die Pointillisten die Farben zu zerlegen. Weil sie aber mit dem unvollkommenen Material, das wir nun einmal in der Ölfarbe oder Tempera besitzen, nicht alles zugleich darstellen konnten, darum wurden sie oft bunt und hart, wo sie farbig und weich sein wollten, oft flach trotz der tausend Einzelheiten, die den Raum bis in die äußerste Ferne erfüllen, oft kleinlich, wo sie doch recht heldenhaft groß wirken wollten. Der Technik wurden sie also nicht immer und nicht alle Herr und heute, da die Schule nicht mehr den Reiz der Neuheit hat, will man daraufhin ihnen das Todesurteil sprechen. Man vergißt, daß sie noch andere Verdienste haben, daß sie noch eine andere Wahrheit erstrebten, als die rein äußerliche Realität der Dinge. Aus dem Studium der Natur erwuchs ihnen eine höhere Auffassung derselben. Indem sie alles eigenartig erfaßten, gelangten sie zu einer persönlichen Kunstweise, zu einem spezifischen englischen Stil. Und ferner: Ebenso wichtig als die äußere, ja wichtiger noch, war ihnen die innere Treue, die Aufrichtigkeit des Gedankens, die Klarheit des seelischen Ausdruckes. Auch hierbei machte ein jeder von ihnen seine eigenen Entdeckungen im Herzen der Menschen und in der Seele des Weltalls. Und schließlich: sie wollten nicht nur Wahrheit an sich, sondern auch unbe-

kannte Wahrheiten. Sie waren Schwärmer und übersensitive Naturen, die nach neuen Worten, neuen Gedanken, neuen Ausdrucksformen bis zur Erschöpfung rangen, dem Überlebten, dem Banalen und Alltäglichen den Krieg erklärten. Wenn wir so die gemeinsamen Kennzeichen dieser Präraphaeliten in ihrer Frühzeit zusammenfassen — es hat später keiner mehr ganz fest zum alten Programm gehalten — so finden wir sie also in erster Linie in dem Streben nach Wirklichkeit, nach realistischer Detailmalerei, aber ebensogut in der Sehnsucht nach Originalität, nach Persönlichkeit. Vor allem aber herrscht bei ihnen — und das ist das beste — ein gewaltiger Drang nach einer höheren, edleren Wahrheit, als sie die Alltagskunst geben konnte, nach Erhabenheit der Ideen, nach Adel der Empfindung. In diesem Sinne wirkten die Präraphaeliten fort bis in die neueste Zeit, fort auch über Englands Grenzen hinaus auf die neue Idealkunst am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts.

Mit Recht also hat in allen Mitgliedern der Brüderschaft stets das Bewußtsein gelebt, daß sie durch ihre Werke eine hohe Mission an der Menschheit zu erfüllen hätten, daß sie veredelnd durch den Ernst und die Würde ihrer Gedanken, ihrer Lehren wirken müßten. Sie sandten ihre Bilder hinaus in die Welt, wie der Missionar seine Gebete und seine Predigt, um die Herzen zu gewinnen, die Seelen für ihre höhere, reinere Kunst zu erwecken. Und dies Streben, als ein ästhetischer Mensch sich über die gemeine Masse der Geldverdienenden und der Sinneslüsternen zu erheben, als ein gläubiger Mensch die anderen dem Glauben zurückzugewinnen, das setzt die englischen Präraphaeliten in Parallele zu jenen jungdeutschen Malern, die sich einst unter dem gleichen Namen im Beginn des vorigen Jahrhunderts unter Overbecks Führung zu Rom im Kloster San Isidoro in der Kunst und im Gebet zusammengefunden hatten.

Aber zwischen den beiden Präraphaelitengruppen existiert nicht nur eine geistige Wahlverwandtschaft, sondern auch direkte Beziehungen. Der Vermittler zwischen ihnen ist jener William Dyce (1806—1864), dessen zuvor schon gedacht wurde als eines schlichten, innerlichen Künstlers, dessen Lebenswerk von Overbeck sichtlich beeinflußt war. Dyce machte nur den glücklichen Aufschwung, nicht den allmählichen Niedergang der Nazarener mit. Auch Overbeck und die Seinen hatten ja anfangs, vom konventionellen Neuklassizismus abgestoßen, die unbefangene Natürlichkeit in den Bildern der Vorläufer Rafaels bewundert und nachgeahmt. Aber je transcendentaler ihre Gestalten wurden, je mehr Wert sie ausschließlich auf Glaubensseligkeit statt auf Malen legten, um so mehr hatte sich ihr Gefühl für die Natur abgestumpft, bis schließlich ihre supranaturalistisch verschwommene Idealmalerei viel konventioneller war, als die der Klassizisten, gegen die sie sich einst empört.

Dyce aber blieb gesund und seine biblischen Gestalten sind höchst sympathisch durch die Reinheit des Ausdrucks, die Schlichtheit und Aufrichtigkeit der Darstellung, vor allem durch die malerischen Qualitäten, die feine, farbige Stimmung seiner sauber gezeichneten und gut gemalten Bilder (Abb. 315). Dieser William Dyce nun hat einerseits Ruskin auf die Präraphaeliten verwiesen, andrerseits mit Rat und Tat den jungen Holman Hunt in seinen Anfängen unterstützt. So gibt es also mehrfach Berührungspunkte, ja eine gemeinsame Grundlage des deutschen und englischen Präraphaelitismus. Doch die Entwickelung beider war sehr verschieden, je nachdem sie philosophierenden deutschen Malern oder verständigen, scharfäugigen Engländern überlassen blieb. Gemeinsam war beiden Gruppen die Überzeugung, daß Rafael auf der Höhe seiner Meisterschaft, und mehr noch Michelangelo und die anderen

1848 ist das Geburtsjahr des Präraffaelitenbundes, der wunderlichsten und zugleich edelsten Künstlervereinigung, die England jemals hervorgebracht hat. Millais, Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti waren die Gründer, drei junge, gänzlich unbekannte Maler. Wie unklar sie zunächst über ihre eigenen Ziele waren, das bewies ja schon der Name ihres Bundes, „Pre-Raphaelite-Brotherhood", wodurch sie die öffentliche Meinung jahrelang irreführten. Denn sie stellten die Nachahmung der Alten damit an die Spitze ihres Programms. In Wahrheit aber strebten sie nicht so sehr nach Imitation der Meister vor Rafael, des zarten Perugino, des phantasievollen Sandro Botticelli, des heiteren Benozzo Gozzoli, wenn sie auch vieles aus deren Werken entnahmen. Vielmehr wollten sie sich künstlerisch frei machen von der Überlieferung und sich ganz der Natur, der Wahrheit hingeben. Sie wählten jenen Namen vor allem deshalb, weil er an die geistige Wahlverwandtschaft mahnte, die über vier Jahrhunderte hinweg Jung-England mit jenen jugendlich aufstrebenden Florentinern und Umbrern verband. Auch sie fühlten, daß völlige Aufrichtigkeit gegen die Natur Grundbedingung ist für jede ernsthafte Kunst. Wie jene auf lichtem Kreidegrund mit spitzem Pinsel sorglich auch das Kleinste und Unansehnlichste verzeichnet hatten, jedes Haar, jeden Grashalm, jedes Stoffmuster, so wollten auch die neuen Präraffaeliten wieder mit höchstem Ernst arbeiten, nicht in erzwungener Komposition, nicht in erkünstelter Beleuchtung und Beschattung, sondern so natürlich, so unbefangen, so primitiv wie möglich. Unmittelbar vor der Natur wollten sie ihre Studien anfertigen, ihre Bilder malen, alles von Neuem nachprüfen, nichts Konventionelles in ihren Werken dulden. Mit starken, reinen Farben suchten sie das volle Licht des Tages, seine hellen Reflexe in den Schlagschatten und Eigenschatten und das Zittern der Sonnenkreise auf dem Laubboden des Waldes nachzubilden. Damit waren sie auf der Suche nach alledem, was mehr als zwanzig Jahre später in Frankreich als ein neues Evangelium von den Freilichtmalern gepredigt wurde. Aber sie blieben auf der Suche. Sie erreichten das Ziel nicht, weil sie eben Engländer waren und nicht Romanen, weil ihnen das malerische Gefühl anerzogen, nicht angeboren war. Sie wollten Luft und Licht malen und doch zugleich die Objekte in ihrer vollen plastischen Körperlichkeit zeichnen. Es fiel ihnen nicht ein, daß eines das andere ausschließt. Sie verstanden nicht, wie Whistler oder Carrière von dem Kontur zu abstrahieren und die Form in Töne umzusetzen oder wie die Pointillisten die Farben zu zerlegen. Weil sie aber mit dem unvollkommenen Material, das wir nun einmal in der Ölfarbe oder Tempera besitzen, nicht alles zugleich darstellen konnten, darum wurden sie oft bunt und hart, wo sie farbig und weich sein wollten, oft flach trotz der tausend Einzelheiten, die den Raum bis in die äußerste Ferne erfüllen, oft kleinlich, wo sie doch recht heldenhaft groß wirken wollten. Der Technik wurden sie also nicht immer und nicht alle Herr und heute, da die Schule nicht mehr den Reiz der Neuheit hat, will man daraufhin ihnen das Todesurteil sprechen. Man vergißt, daß sie noch andere Verdienste haben, daß sie noch eine andere Wahrheit erstrebten, als die rein äußerliche Realität der Dinge. Aus dem Studium der Natur erwuchs ihnen eine höhere Auffassung derselben. Indem sie alles eigenartig erfaßten, gelangten sie zu einer persönlichen Kunstweise, zu einem spezifischen englischen Stil. Und ferner: Ebenso wichtig als die äußere, ja wichtiger noch, war ihnen die innere Treue, die Aufrichtigkeit des Gedankens, die Klarheit des seelischen Ausdruckes. Auch hierbei machte ein jeder von ihnen seine eigenen Entdeckungen im Herzen der Menschen und in der Seele des Weltalls. Und schließlich: sie wollten nicht nur Wahrheit an sich, sondern auch unbe-

kannte Wahrheiten. Sie waren Schwärmer und übersensitive Naturen, die nach neuen Worten, neuen Gedanken, neuen Ausdrucksformen bis zur Erschöpfung rangen, dem Überlebten, dem Banalen und Alltäglichen den Krieg erklärten. Wenn wir so die gemeinsamen Kennzeichen dieser Präraafaeliten in ihrer Frühzeit zusammenfassen — es hat später keiner mehr ganz fest zum alten Programm gehalten — so finden wir sie also in erster Linie in dem Streben nach Wirklichkeit, nach realistischer Detailmalerei, aber ebensogut in der Sehnsucht nach Originalität, nach Persönlichkeit. Vor allem aber herrscht bei ihnen — und das ist das beste — ein gewaltiger Drang nach einer höheren, edleren Wahrheit, als sie die Alltagskunst geben konnte, nach Erhabenheit der Ideen, nach Adel der Empfindung. In diesem Sinne wirkten die Präraafaeliten fort bis in die neueste Zeit, fort auch über Englands Grenzen hinaus auf die neue Idealkunst am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts.

Mit Recht also hat in allen Mitgliedern der Brüderschaft stets das Bewußtsein gelebt, daß sie durch ihre Werke eine hohe Mission an der Menschheit zu erfüllen hätten, daß sie veredelnd durch den Ernst und die Würde ihrer Gedanken, ihrer Lehren wirken müßten. Sie sandten ihre Bilder hinaus in die Welt, wie der Missionar seine Gebete und seine Predigt, um die Herzen zu gewinnen, die Seelen für ihre höhere, reinere Kunst zu erwecken. Und dies Streben, als ein ästhetischer Mensch sich über die gemeine Masse der Geldverdienenden und der Sinneslüsternen zu erheben, als ein gläubiger Mensch die anderen dem Glauben zurückzugewinnen, das setzt die englischen Präraafaeliten in Parallele zu jenen jungdeutschen Malern, die sich einst unter dem gleichen Namen im Beginn des vorigen Jahrhunderts unter Overbecks Führung zu Rom im Kloster San Isidoro in der Kunst und im Gebet zusammengefunden hatten.

Aber zwischen den beiden Präraafaelitengruppen existiert nicht nur eine geistige Wahlverwandtschaft, sondern auch direkte Beziehungen. Der Vermittler zwischen ihnen ist jener William Dyce (1806—1864), dessen zuvor schon gedacht wurde als eines schlichten, innerlichen Künstlers, dessen Lebenswerk von Overbeck sichtlich beeinflußt war. Dyce machte nur den glücklichen Aufschwung, nicht den allmählichen Niedergang der Nazarener mit. Auch Overbeck und die Seinen hatten ja anfangs, vom konventionellen Neuklassizismus abgestoßen, die unbefangene Natürlichkeit in den Bildern der Vorläufer Rafaels bewundert und nachgeahmt. Aber je transcendentaler ihre Gestalten wurden, je mehr Wert sie ausschließlich auf Glaubensseligkeit statt auf Malen legten, um so mehr hatte sich ihr Gefühl für die Natur abgestumpft, bis schließlich ihre supranaturalistisch verschwommene Idealmalerei viel konventioneller war, als die der Klassizisten, gegen die sie sich einst empört.

Dyce aber blieb gesund und seine biblischen Gestalten sind höchst sympathisch durch die Reinheit des Ausdrucks, die Schlichtheit und Aufrichtigkeit der Darstellung, vor allem durch die malerischen Qualitäten, die feine, farbige Stimmung seiner sauber gezeichneten und gut gemalten Bilder (Abb. 315). Dieser William Dyce nun hat einerseits Ruskin auf die Präraafaeliten verwiesen, andrerseits mit Rat und Tat den jungen Holman Hunt in seinen Anfängen unterstützt. So gibt es also mehrfach Berührungspunkte, ja eine gemeinsame Grundlage des deutschen und englischen Präraafaelitismus. Doch die Entwickelung beider war sehr verschieden, je nachdem sie philosophierenden deutschen Malern oder verständigen, scharfäugigen Engländern überlassen blieb. Gemeinsam war beiden Gruppen die Überzeugung, daß Rafael auf der Höhe seiner Meisterschaft, und mehr noch Michelangelo und die anderen

nach ihm, die Natur recht willkürlich abgewandelt haben, ja daß es ihnen an unmittelbarer Naturempfindung fehlte. So empörte man sich gegen die große anspruchsvolle Schönheit der Cinquecentisten, die über der Majestät ihrer Geschöpfe jene Majestät der Schöpfung vergaßen, die sich auch im Kleinsten, im Grashalm auf der Wiese und im zitternden Sonnenstrahl auf dem welken Blatte ebenso gewaltig offenbart, wie in der Majestas Domini. Gemeinsam war auch beiden Schulen der Widerspruch gegen die akademische Kunst ihrer Zeit, die nach erprobten Rezepten schuf. Aber sie unterscheiden sich in den Mitteln, mit denen sie diese akademische Kunst zu überwinden gedachten. Overbeck hatte noch die klassische „Form" bekämpfen müssen. Jetzt, 50 Jahre später, galt es, Krieg zu führen gegen die falsche „Farbe", gegen den braunen Gallerieton, aber auch gegen die charakterlose Gestaltung und die platte Gedankenlosigkeit in der Komposition, kurz, gegen die philiströse Genügsamkeit in der Kunst.

Ungewiß bleibt, wer eigentlich in England den Kampf gegen das Kunstphilistertum zuerst eröffnet hat. Zwar gibt R. de la Sizeranne in seiner „zeitgenössischen englischen Malerei" eine fast dramatische Schilderung von der Begründung der neuen Schule. Aber sie ist mehr fesselnd als authentisch. Obwohl die Sache sich fast unter den Augen der Historiker und Kunstkritiker vollzogen, so ist volle Klarheit bis heute noch nicht geschaffen. Während Holman Hunt die Ehre der Priorität für sich in Anspruch nimmt, wird sie von anderer Seite ebenso energisch für Ford Madox Brown gefordert.

Doch das ist ein müßiger Streit, wie mir scheint. Tatsächlich ist dieser ansehnliche Strom aus sehr verschiedenen Quellen zusammengeflossen. Zunächst war jenes Streben nach Freiheit, jenes Bedürfnis, die klassische Kunst, Antike sowohl als Hochrenaissance zu überwinden, damals auch auf anderen Kunstgebieten in England weit verbreitet. In der Baukunst hatte die kirchliche Reformation der dreißiger Jahre der englischen Gotik und damit dem mittelalterlichen Vorstellungskreise freie Bahn geschaffen. Warum sollte man nicht auch in der Malerei eine durch religiöse Empfindung und altertümliche Form geweihte Kunst erstreben? Man konnte freilich nicht, wie in der Architektur, auf das englische Mittelalter zurückgreifen, weil dessen beschränkte Formensprache den vielgestaltigen modernen Ansprüchen nicht genügt hätte. Aber im italienischen Trecento und Quattrocento fand man den passenden Ersatz, das richtige Vorbild für die early christian art, die richtige primitive und doch ausdrucksreiche Kunstweise. Ford Madox Brown gehört zu den ersten, die diese neue Sprache reden. Ihm war früh das Verständnis für schlichte, klare Zeichnung, für einfache, lichte Färbung aufgegangen. Aber er fand keinen Lehrer, der ihn zu diesem Ziele geführt hätte, weder in Antwerpen, wo er im Atelier von Wappers studierte, noch in Paris, wo man ihm die Werke der alten Holländer im Louvre als Vorbilder empfahl. Überall sah er da die Wahrheit unterdrückt zugunsten malerischer Effekte. Nur in den Gemälden jener scheinbar so unvollkommenen altitalienischen Meister war das verewigt, wonach er strebte. Sie zog er nun zu Rate. 1844 stellte er in London Cartons für die Ausschmückung des Parlamentshauses aus, darunter „Der Leichnam Harolds vor Wilhelm dem Eroberer", ein Werk von hoher Strenge der Auffassung und fleißiger Durchbildung. Der Erfolg war nicht sehr ermunternd. Soweit das Bild überhaupt beachtet wurde, brachte es ihm den stärksten Tadel ein. Brown konnte es daher kaum fassen, als bei ihm nach so viel Verdammungsurteilen ein Schreiben voll begeisterter Zustimmung einlief, dessen Autor ihn bat, als Schüler in sein Atelier eintreten zu dürfen. Brown soll das Schreiben geradezu als eine Verhöhnung aufgefaßt haben, war aber um so glücklicher,

als er in Dante Gabriel Rossetti, dem Schreiber jenes Briefes, einen ernsthaften Verehrer fand, der sein Schüler und sein Freund wurde. Allerdings entstand da ein seltsamer Freundschaftsbund zwischen den zwei in allem so grundsätzlich verschiedenen Menschen. Brown war ein strenger, fast etwas pedantischer Arbeiter, Dante Gabriel Rossetti dagegen ein launischer Phantast. Er war 1828 geboren als Sohn eines Neapolitaners, der aus politischen Gründen 1820 nach London geflüchtet war, wo er die Tochter des italienischen Schriftstellers Polidori aus dessen Ehe mit einer Engländerin heiratete. Der junge Rossetti wuchs in einem ganz von literarischem Leben erfüllten Hause auf, von früh an mit den Phantasieschöpfungen Dante's vertraut, zu denen sein Vater einen geistvollen Kommentar geschrieben hatte. Niemals wurde auf den Knaben irgend welcher Zwang ausgeübt. Spielend eignete er sich alle seine Kenntnisse an, spielend lernte er mit Stift und Pinsel ebenso wie mit der Feder die Fülle der Gesichte festhalten, die in seinem Geiste sich drängten. Ein Versuch, auf der Londoner Akademie sich ernstlich weiterzubilden, mißlang, weil der unruhige, rastlos eilende Geist einem geregelten Lehrgang sich nicht zu fügen vermochte. Da sah Rossetti zufällig die Entwürfe des Ford Madox Brown. Schon weil sie anders als die übliche akademische Kunst waren, sagten sie seinem ewig nach neuen Eindrücken jagenden Geiste zu. Voll Überschwänglichkeit schloß er sich dem Meister an und ertrug sogar zeitweise dessen peinlich strenge Erziehungsmethode. Erzählt man doch, Brown habe dem phantastischen Jüngling zunächst eine Anzahl Zigarrenkisten als Modell gegeben.

Indessen hatte Rossetti die Bekanntschaft zweier anderer junger Leute gemacht, die in ihrer Weise ein ebenso wunderliches Freundespaar darstellten, Holman Hunt und Millais. Holman Hunt (geb. 1827) war der Sohn eines würdigen Geschäftsmannes aus der City von London, der die heiße Sehnsucht des Sohnes nach Kunst als unpraktische Schwärmerei gewaltsam unterdrückte. Aber alle Bemühungen des besorgten Vaters blieben erfolglos. Hunt wurde zu einem Kunstauktionator in die Lehre gebracht. Der aber trieb in einen Mußestunden selbst Zeichenübungen und der neue Lehrling war sein eifrigster Mitarbeiter. Darum wird Hunt in ein Zeugwarengeschäft verbannt, wo er wiederum mit dem dortigen Musterzeichner heimlich studiert und sogar Malstunden nimmt. Schließlich mußte der Vater nachgeben und den Sohn zur Akademie entlassen, wo er unter Entbehrungen aller Art sich vorwärts ringt. Dort schloß er nun Freundschaft mit dem jungen Millais (1829 bis 1896), einem jener Glückskinder, denen mühelos in den Schoß fällt, was andere in härtester Arbeit erstreben. Nachdem seine Eltern 1838 von der lieblichen Insel Jersey nach London übergesiedelt waren, besuchte der junge Millais die Zeichenschule des Mr. Saß. Mit sieben Jahren hat er schon erstaunlich nett gezeichnet, mit neun Jahren errang er bereits eine Medaille der Londoner Society of arts und wurde in die Vorbereitungsschule der Royal-Academy, mit elf Jahren in die Schule selbst aufgenommen. Mit 15 Jahren tritt er in die Malklasse ein, und 1846 stellt er (siebzehnjährig) sein erstes Historienbild aus „die Gefangennahme des Inka von Peru durch Pizarro“. 1847 erhält er für ein Bild aus der jüdischen Geschichte die goldene Medaille der Akademie. Dabei findet Millais vollauf Zeit, allen Sport, den die englische Erziehung fordert, zu treiben. Welche Hoffnungen durfte man auf ein so frühreifes Talent setzen! Wirklich nahm er einen großartigen Anlauf. Obwohl er der Akademie vieles verdankte, wuchs er doch über sie hinaus und mit Holman Hunt vereint er sich zum Kampfe gegen die schablonenhafte, unnatürliche, akademische Kunst.

Aus eigenem Drange versuchten die beiden, die Natur unbefangen zu studieren. Da wirkte es für sie wie eine Offenbarung, als sie das, was sie noch unklar suchten, klar ausgesprochen fanden in den ersten Bänden von Ruskins „Modern Painters". Von nun an strebten sie mit verdoppeltem Ernste nach Aufrichtigkeit und Treue in der Wiedergabe der Natur, nach Ehrlichkeit in ihrer Kunst. So begegneten sich ihre Ideen wieder mit denen des von Brown geschulten Dante Gabriel Rossetti und die drei schlossen endlich 1848 jenen künstlerischen



Abb. 316. D. G. Rossetti: Mariä Kindheit.

Freundschaftsbund der „Prärafaeliten". Die Maler Collinson und Steffens, der Bildhauer Thomas Woolner und Rossettis Bruder, der Dichter William Michael Rossetti, wurden in diese Sezession aufgenommen und es begann ein von heiliger Begeisterung getragener Wettstreit der Freunde. 1849 stellte Millais in der Royal Academy das Ölgemälde „Lorenzo und Isabella" aus, Hunt dagegen den „Rienzi, der am Leichnam seines Bruders Rache schwört", während gleichzeitig in der „Free Exhibition" Rossetti seine „Kindheit der Maria" vorführte (Abb. 316). Ohne Zweifel hatte Millais am klarsten ausgesprochen, was

allen bei der Gründung ihres Bundes vorschwebte. Das Bild war im vollen Lichte außerordentlich geschickt in ganz hellen Tönen fast ohne Schatten modelliert. Die naive, scheinbar steife Komposition frühitalienischer Meister war nachgeahmt, ohne doch unnatürlich zu wirken (Abb. 317). In Anlehnung an eine Dichtung von Keats war die Geschichte der schönen Isabella dargestellt, die sich gegen den Willen der Brüder in den sanften Lorenzo verliebt hatte. Wie der ihr beim Nachtisch die Schale mit Früchten reicht und sie mit dem seelenvollen Blick der Liebe anschaut, wie Isabella verschämt nach der dargebotenen Frucht greift und dabei verlegen den Kopf ihres Windspieles streichelt, wie die ganze Tischgesellschaft neben ihr mit feierlichem Anstand tafelt, ohne von den heimlich ausgetauschten Liebesblicken



Abb. 317. Millais: Lorenzo und Isabella.

etwas zu ahnen, das war in den Figuren zur Rechten dargestellt. Zur Linken sieht man die Brüder, die das Liebespaar argwöhnisch belauschen: der eine hebt, scheinbar den Wein prüfend, das Glas, um darüber hinweg unauffällig das Paar zu betrachten. Der andere versetzt voll Zorn dem Windspiel einen heimlichen Fußtritt unter dem Tische und mit einer heftigen, seine innere Wut andeutenden Geberde preßt er den Nußknacker so gewaltsam, als habe er schon den frommen Verehrer seiner Schwester zwischen den Fäusten. Zunächst begriff noch kein Mensch in London, welcher Protest gegen die Überlieferung in diesem feinen Seelengemälde lag, ja, man ermunterte die jungen Leute sogar von allen Seiten. Es mußte der Widerspruch zwischen der neuen und der akademischen Auffassung erst inhaltlich noch stärker hervortreten, ehe man auch auf die sachlichen Neuerungen aufmerksam wurde. Das erreichte im folgenden Jahre Millais durch das Bild „Die Kindheit Christi“ (Carpenters

shop, Abb. 318). Millais stellte den Christusknaben dar, der in der Schreinerwerkstätte seines Vaters Joseph mitarbeitend sich an einer Zange ein wenig verletzt hat. Bei Vater und Mutter sucht er Teilnahme und Hilfe. Aber diese rührende Menschlichkeit des Bildes erregte einen Sturm der Entrüstung. Man fand sie allzumenschlich, und somit dem religiösen Gefühl widersprechend. Man erblickte in dieser fein erfundenen Erzählung aus der Kindheit Christi zunächst nur eine Blasphemie, geeignet, die Göttlichkeit Christi in Zweifel zu ziehen, weil weder Christus noch Maria Heiligenscheine trugen, weil ihre Züge menschlich, nicht rafaelisch gebildet waren und weil in der Darstellung der „Geschwister Christi" eine Verhöhnung vermutet wurde. Mit den stürmischen Beschwerden der religiös Verletzten verbanden sich nun laute Klagen über die unerlaubt nüchterne Malerei. Jenen Vorwurf des Un-



Abb. 318. Millais: Die Kindheit Christi (die Zimmermannswerkstatt).

künstlerischen, des gemeinen Realismus, der allen solchen Neuerern immer wieder entgegentönt, erhub man auch hier.

Nun wandte sich der Zorn der Menge gegen diese frechen Reformatoren, gegen alle die es wagten, die geheimnisvollen Buchstaben P. R. B. auf ihre Leinwand zu setzen. Hunts „Christliche Missionare" wurden wegen ihres Realismus ebenso erbittert verurteilt, wie Rossettis heute in der Tate-Galerie befindliches Bild der „Verkündigung" (vgl. Tafel XV). Heute erscheint uns dieser Realismus so selbstverständlich, daß wir ihn gar nicht mehr empfinden. Wir bewundern darin nur die feierliche, mystische Stimmung, die wundervolle Zartheit im Ausdruck der Maria. Das Ganze wirkt auf uns als ein Idealbild. Die feierliche Geste des Engels, die rührende Schüchternheit der Maria, die mit dem traumhaft in sich gekehrten Blicke der Visionärin wie hypnotisiert der geheimnisvollen Versprechung des Engels in Demut lauscht, wie einfach, wie wahr, wie schön ist das. — Das ist nicht jene hübsche, brillant kostümierte Donna der alten Italiener, nicht jener stürmisch daher-



D. G Rossetti, Die Verkündigung.

Tate Gallery, London

Zu Schmid, [illegible] des XIX. Jahrhunderts, II. B. Verlag von F. A. [illegible]

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

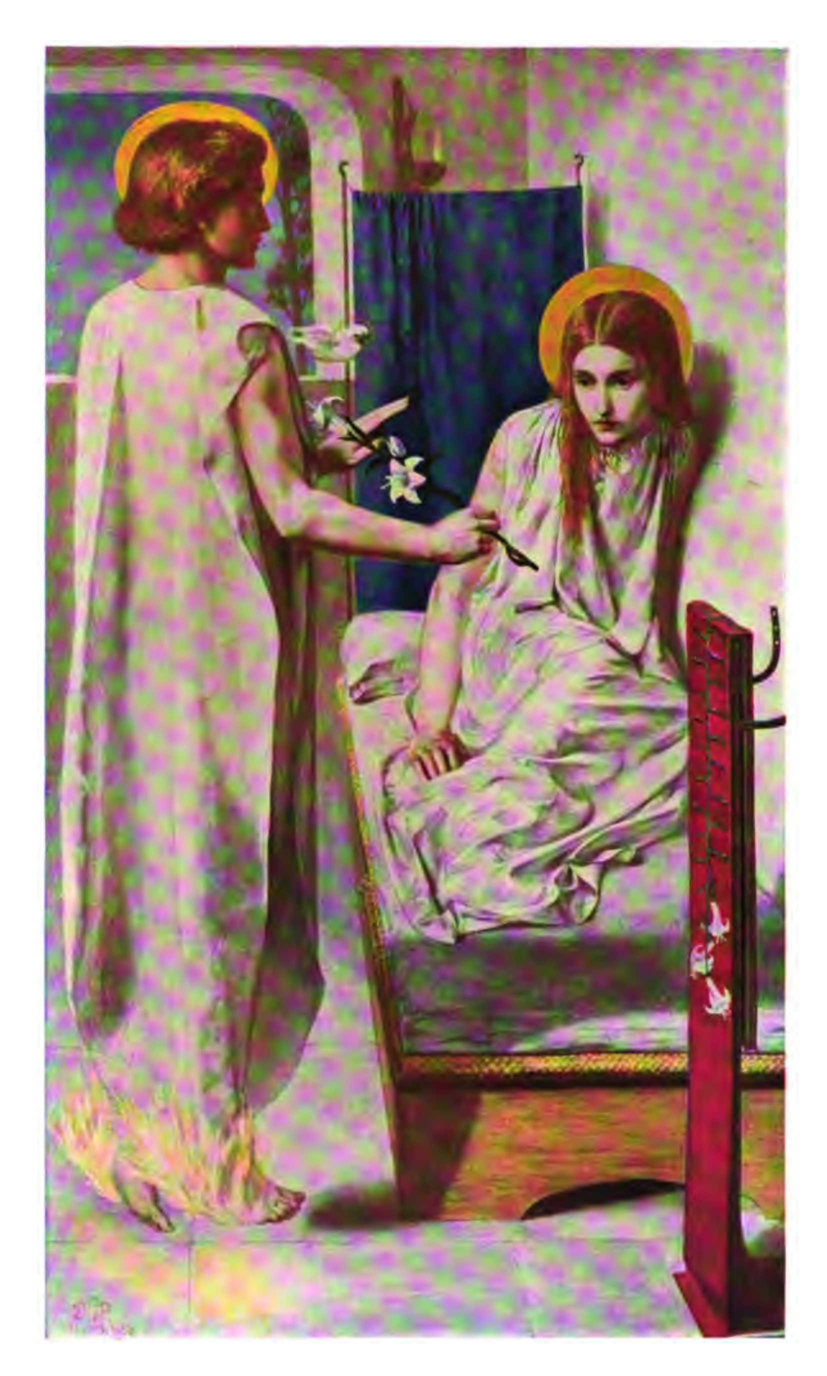
[illegible] Millais stellte den Christusknaben dar, der in der [illegible] mitarbeitend sich an einer Zange ein wenig verletzt hat. [illegible] und Mutter [illegible] Teilnahme und Hilfe. Aber diese rührende Menschlichkeit [illegible] der Entrüstung. Man fand sie allzumenschlich, und [illegible]. Man erblickte in dieser fein erfundenen Erzählung [illegible] eine [illegible], geeignet, die Göttlichkeit Christi in Zweifel zu [illegible] weder [illegible] noch Maria Heiligenscheine trugen, weil ihre Züge [illegible] waren und weil in der Darstellung der „Geschwister Christi" [illegible]. Mit den stürmischen Beschwerden der religiös [illegible] über die unerlaubt nüchterne Malerei. Neuen [illegible]



[illegible] Millais: Die Kindheit Christi (Die Zimmermannswerkstatt).

[illegible] des gemeinen Realismus, der allen solchen Neuerern immer wieder [illegible], erhob [illegible] auch [illegible].

[illegible] die Zorn der Menge gegen diese frechen Reformatoren, [illegible] die geheimnisvollen Buchstaben P. R. B. auf ihre Leinwand zu setzen [illegible] Missionare" wurden wegen ihres Realismus ebenso erbittert [illegible] in der [illegible]-Galerie befindliches Bild der „Verkündigung" (vgl. [illegible] dieser Realismus so selbstverständlich, daß wir ihn gar [illegible] darin nur die feierliche, mystische Stimmung, die [illegible] der Maria. Das Ganze wirkt auf uns als ein [illegible] die rührende Schüchternheit der Maria, die mit dem [illegible] der Visionärin wie hypnotisiert der geheimnisvollen [illegible] lauscht, wie einfach, wie wahr, wie schön ist das. — Das [illegible] kokettierte Donna der alten Italiener, nicht jener [illegible]



D. G. Rossetti, Die Verkündigung.
Tate Gallery, London.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau

brausende Himmelsbote der venezianischen Kunst. Alles ist vielmehr mit der Zartheit eines Fra Angelico, mit der stillen Größe eines Giotto oder Masaccio gemalt und doch jede Linie darin englisch. Ganz modern und spezifisch britisch war der Wuchs der Gestalten, die Gesichtszüge, selbst der Fluß der Gewandung. Ganz modern vor allem die Stimmung des von der Himmelsbotschaft überwältigten Weibes, der von vorahnenden Schmerzen durchschauerten Gottesmutter. Und hier schon erkennen wir, daß Rossetti der eigentliche Vertreter dessen ist, was man heute unter präraffaelitischer Kunst begreift. Was Millais in „Lorenzo und Isabella" gab, war Realismus, war gute „Historienmalerei" im Stile des Quattrocento. Bei Rossetti aber erscheint jener mystische Zug, jene überschlanke Form, jene Vorliebe für die Linie, besonders für Wiederholung der Vertikalen im Engelsgewand, in dem Stickrahmen



Abb. 319. H. Hunt: Sylvia und Valentin.

zur Rechten, überall im Hintergrund, kurz jene nervöse, kapriziöse Form, die für eine gewisse Richtung der Modernen typisch ist.

Indessen geberdete man sich in London immer noch so, als sei Kunst und Religion durch die Präraffaeliten geschändet. Die Freunde hatten zur Popularisierung ihrer Prinzipien 1850 eine eigene Zeitschrift unter dem Titel „Der Keim" (Germ) gegründet. Rossetti gab dazu einige ungemein zarte Dichtungen, andere lieferten Abhandlungen über ihren künstlerischen Standpunkt. Aber schon nach wenigen Nummern mußte man das Blatt eingehen lassen, denn es fand nicht einmal den Widerspruch, den die Gemälde immer mehr erweckten. Als 1851 Millais seine „Mariana" und Holman Hunt „Valentin und Sylvia" (Abb. 319) ausstellten, drohte man, die Bilder gewaltsam zu entfernen. Da endlich kam den Bedrängten Ruskin zu Hilfe, der ganz mit Recht in diesen Gemälden erfüllt sah, was er schon Jahre zuvor in seinen „Modernen Malern" gefordert hatte. In zwei Aufsätzen in der Times wider=

legte Ruskin die Gegner so schlagend, daß aller Widerstand dahinschwand. Inzwischen hatten sich schon viele an das Neue gewöhnt und je lauter der Widerspruch gewesen war, um so schneller traten nun die Einsichtigen und Vorsichtigen der neuen Richtung bei. Und — wie immer — gingen auch hier nach errungenem Siege die Kämpfer auseinander. Collinson war aus religiösen Bedenken, besonders über Millais Bild, vom Bunde abgefallen und in ein Kloster getreten. Steffens und Woolner blieben zurück. Nur Hunt, Millais und Rossetti hatten sich im Kampfe als Meister bewährt. Ihnen schlossen sich auf den nächsten „Prärafaeliten-Ausstellungen" andere, wie Ford Madox Brown, Miß Siddal usw. öffentlich an, weil sie sich wahlverwandt fühlten. Unabhängig, aber in vielem innerlich verwandt, wirkte auch George Watts in ihrem Geiste.

Bis 1857 herrschte noch ein gewisser gemeinsamer Stil in den Werken der Prärafaeliten. Dann traten die Individualitäten immer schärfer hervor, jeder Meister bildete seine eigene Schule. In Millais wurde die realistische Treue des Prärafaelismus allmählich erstickt durch das malerische Virtuosentum. Hunt ging seinen eigenen etwas schrullenhaften religiösen Phantasien nach, die er in herb realistische Formen kleidete. Rossetti endlich im Bunde mit seinem neugewonnenen Freunde Burne-Jones gestaltete das poetisch-mystische Element der Schule zu neuer romantischer Kunst fort. Das Auftreten der prärafaelitischen Brüderschaft blieb somit eine Episode in der englischen Kunst — führte nicht zu einer Reformation der gesamten Malerei. Sehr bald sehen wir wieder statt des starken männlichen Geistes weibische Salonkunst, statt des spezifisch englischen Wesens die internationale oder richtiger die französische Malweise dominieren. Aber es ist trotzdem töricht, wenn heute von gewissen ausschließlich auf die französische Palette dressierten Leuten plötzlich die ganze Bewegung als eine unkünstlerische Verirrung, als ein komisches Zwischenspiel bespöttelt wird. Die Mehrzahl der Schöpfungen jener Jahre werden auch heute noch auf den ernsthaften Betrachter durch die Reinheit der Empfindung und die Kraft des künstlerisch Gewollten einen stärkeren und erquickenderen Eindruck machen, als mancher gepriesene moderne Pinselwitz. Vieles, was die englischen Poeten schon empfunden hatten, kam damit auch malerisch zum Ausdruck. Die sonderbare Mischung von Dichtung und Wahrheit, die starken Gefühlstöne, die trotz nüchterner, äußerlicher Korrektheit angeschlagen wurden, alles das waren doch Offenbarungen des modernen Empfindens, die einen dauernden Gewinn für die Menschheit bedeuten und die uns die französische Malerei so niemals geben wird. Endlich wird man in jenen Frühwerken immer noch den Hauch jugendlicher Begeisterung, selbstloser, opferfreudiger Hingabe an ideale Ziele mit Bewunderung und Teilnahme spüren.

So lohnt es wohl, die einzelnen Persönlichkeiten dieses Kreises auch noch auf ihrem weiteren Gange zu verfolgen. Ford Madox Brown (1821—1893) gehört zwar nominell nicht der Pre-Raphaelite Brotherhood an. Aber als Lehrer Rossettis steht er doch in unmittelbarer Beziehung zur Brüderschaft. Ja er dürfte immer mehr als der Bahnbrecher erkannt werden, als der heimliche Führer. Denn bei ihm zuerst finden wir jenes ernsthafte, opfervolle, alle Kräfte anspannende Ringen nach Treue gegen die Natur, jenes Suchen nach der Wahrheit von Jugend auf. Als Sohn eines ehemaligen Seemannes war er auf dem Kontinent geboren und erzogen, hatte zunächst in Brügge bei Albert Gregorius, dann in Gent und schließlich beim Baron Wappers in Antwerpen zwischen 1837 und 1839 studiert. Damals malte er seinen „Hiob" (1837) und schon 1841 durfte er in der Royal Academy

das „Bekenntnis des Ungläubigen“, ausstellen. Unter der großen Schar von Schülern, die vom Baron Wappers dressiert wurden auf die Herstellung tiefbrauner, schattenreicher Historienbilder, war er wohl der einzige, der schon damals sich dieses malerischen Schwindels bewußt wurde. Er verglich damit die Bilder der alten Flandrer, aus denen soviel Licht und Helligkeit strahlt. Er betrachtete die Werke der italienischen Quattrocentisten und fand hier eine Intensität der Farbe, die nicht durch Kontrastierung mit toten, braunen Flächen erkauft war. Dann ging er nach Paris um zu lernen, wie man wirkliches Licht malt. Aber auch



Abb. 320. Ford Madox Brown: Christi Fußwaschung. London, Tate Gallery.
Nach einer Photographie von Ellis & Hayward, London.

hier fand er damals keinen, in dessen Werken die Beleuchtung im Freien und im Innenraume, Früh- und Spätlicht charakteristisch sich unterschieden. Er mußte allein, ohne Berater, draußen im Freien seine Studien machen.

1843 kehrt Brown nach London zurück und beteiligt sich an dem großen Wettbewerb für die Ausschmückung des Londoner Parlamentshauses mit mehreren Kartons, die aber unter der Menge akademischer Maschinen keine Beachtung fanden. 1844 stellte er sie mit anderen Werken aus. Darunter befand sich auch jener Entwurf, „Der Leichnam Harolds wird vor Wilhelm den Eroberer gebracht“, der später den jungen Präraffaeliten als ein Vorbild in

ihrem Kampfe gegen Unnatur und Schablone erschien und ihm den jungen Rossetti zum Freund gewann. Das Bild hätte durch die Energie, mit der die Freude der siegreichen Normannen über den Tod des gefürchteten Harold geschildert ist, Aufsehen erregen müssen, wenn man zu jener Zeit für solch' individuelles Erfassen der Aufgabe Verständnis gehabt hätte.

Indessen wird Madox Brown durch die erschütterte Gesundheit seiner Gattin zur Wanderung nach dem Süden gezwungen (1845). In Mailand studiert er Lionardo, in Florenz die Quattrocentisten. Besonders die Fresken der Brancacci-Kapelle bestärken ihn in dem



Abb. 321. Ford Madox Brown: Abschied von England.
Birmingham Art Gallery.

Gefühl, daß diese etwas altertümliche Herbheit der Wahrheit weit näher kommt, als das schwungvolle Pathos späterer Meister. Auch die Berührung mit Overbeck und seinem Kreise in Rom befestigt ihn noch in seiner Neigung zur vorrafaelischen Kunst.

1846 ist er wieder in London und beginnt nun jenen Kampf, den er vorerst allein und wenig beachtet ausfechten muß ein als einsamer Verbitterter, hart gegen sich, hart aber auch gegen alle anderen. Schroff im Urteil, ohne Gönner und Freunde, wagt er es, für die Seinen Brot zu suchen durch das Angebot von Bildern, die in ihrer Aufrichtigkeit dem Geschmack der Menge aufs schärfste widersprachen. Dabei kam es ihm nicht in den Sinn, etwas anderes malen zu wollen, als solche Historienbilder. So 1847 „Wycliff, seine Bibelüber-

setzung dem John of Gaunt vorlesend"; 1849 das „Erbteil der Cordelia" nach Shakespeares König Lear, erster Akt, zweite Szene; 1851 „Chaucer, am Hofe König Eduards III. seine Werke lesend". Immer war er dabei bemüht, im Stile alter Chronisten einfach zu erzählen und nicht nur historisch echt zu sein in dem Sinne etwa, wie Pugin damals alte Kunst rekonstruierte, sondern auch echt in der Erfassung der Charaktere. 1852 malt er „Die Fußwaschung Christi", jetzt in der Tate-Galerie (Abb. 320). Viele wollten damals in den armseligen Gestalten Petri und der Apostel nur Roheit und entwürdigenden Realismus sehen. Aber wie gewaltig sind der tiefbewegte Petrus und der bei aller Demut so hoheitsvolle Christus in den Raum hineingestellt, welcher Ausdruck und welche Wahrheit liegt in den Apostelköpfen, wie knapp und klar ist die Komposition. Es ist ein heiliger Ernst in der schlichten



Abb. 322. Ford Madox Brown: Arbeit. Manchester, Art Gallery.

Handlung, der uns mit etwaigen Mängeln der Farbe versöhnen muß, die zwar etwas luftlos und hart mit trockenem Pinsel aufgetragen ist, aber die Natur mit außerordentlicher Genauigkeit und wunderbarer Leuchtkraft bis in den fernsten Winkel hinein ehrlich wiedergibt.

Indessen brachte ein Zufall Brown von der Historie zum modernen Leben. Als er den präraphaelitischen Bildhauer Woolner bei seiner Übersiedelung nach Australien bis Gravesend begleitet hatte, und als dabei der Wunsch in ihm auftauchte, seinen eigenen Leiden und Kämpfen durch Übersiedelung nach Indien ein Ende zu machen, da sah er im Geiste sich selbst, mit Weib und Kind die Heimat verlassend. Nach jahrelanger Arbeit war aus dieser Vision und aus einer Menge von Studien 1855 das berühmte Gemälde „The Last of England" in der Birmingham Art Gallery (Abb. 321) entstanden, ein Rundbild, kaum drei englische Fuß hoch und doch so inhaltreich. Neben dem jungen schmerzerfüllten Weibe, das seinen

Erstgeborenen unter dem Plaid vor dem rauhen Seewind schützt, sitzt der Gatte an Bord des Schiffes. Er beißt die Zähne zusammen, um seinen Abschiedsschmerz, all' den Jammer und die Hoffnungslosigkeit nicht merken zu lassen. Neben diesen beiden monumentalen Figuren verschwinden die anekdotischen Episoden im Hintergrunde, die Darstellung roher Gesellen, die von ihrem Vaterlande höhnend und fluchend zum Entsetzen der frommen Mutter scheiden, oder der Gleichgültigen, die essend und rauchend von dannen fahren. Man darf eben nicht vergessen, daß das Bild 1851 in der Blütezeit der Genrekunst entworfen war. Aber wie ernsthaft war das gemalt. In jahrelanger Arbeit hatte Brown, immer wieder abkratzend, immer wieder übermalend, mit fabelhafter Zähigkeit die klare, harte, frische Farbe getroffen, die sich an jenem Abschiedstage in Gravesend seinem Gedächtnis eingeprägt hatte. Der graue Ton der wogenden See, das saftige Grün der frischen Gemüse, die außen am Bordrand als Proviant aufgehängt sind, das eigentümliche Flattern der Hutbänder in dem stoßweise wehenden Seewind, all das war mit Treue wiedergegeben, allerdings so treu, daß das eine das andere aufhebt, daß die Leuchtkraft der Farben, die Feinheit des Lufttones durch den brutal harten Vordergrund etwas gestört wird. Aber er sucht doch wenigstens das Problem des Pleinairismus zu lösen und es ist nur bedauerlich, daß er hierbei keinen Augenblick von Turners viel glücklicheren Versuchen Notiz nimmt. Indessen hatte Brown noch einige weitere aus dem modernen Leben entnommene Bilder begonnen, vor allem sein Meisterstück „Work" (Arbeit, Abb. 322), das 1863 nach elfjähriger Arbeit vollendet wurde. Der Künstler selbst erzählt, daß er 1852 im Vorübergehen eine Gruppe fleißiger Erdarbeiter beobachtet habe. Die in voller Kraft schaffenden Männer schienen ihm ebenso des Pinsels würdig, wie venezianische Fischer, Campagnolen oder neapolitanische Lazzaroni. So entstand also dies Bild aus rein malerischer Freude an der Natur, an den im prallen Sonnenschein kraftvoll hantierenden Männern. Aber der Künstler begnügte sich leider nicht mit solcher malerischen Zeugung, sondern sucht nachträglich noch literarische und philosophische Befruchtung und bringt schließlich ganz überflüssige soziale Gedanken hinein. Um uns klar zu machen, daß er die Arbeiter um ihre naturgemäße, gesundheiterhaltende Tätigkeit beneidet, setzt er einige elegante Müßiggänger, ferner einen faulenzenden Blumenhausierer und sogar ein paar müßig umherlungernde „Intellektuelle" in Gegensatz zur Arbeitergruppe. Für letztere mußten ihm Carlyle und Morris Modell stehen, die ihrem Freunde diese Schrulle offenbar nicht übel nahmen. Im Vordergrund wird ein kräftiger Arbeiterhund „aus dem Volke" einem zierlichen „aristokratischen" Windspiel in gestickter Decke tendenziös gegenüber gestellt, also die soziale Frage im Hundeleben erörtert. Aber vergessen wir nicht, wie weit Brown mit diesem sozialistischen „Armeleutbild" allen späteren vorauseilt. Und wenn wir dann wieder sehen, wie das Sonnenlicht auf den Körpern der Arbeiter, die durch das Laub fallenden Lichtreflexe auf dem Rücken von Morris, die ganze leuchtende frische Sonne in dem tiefer gelegenen Garten zur Rechten, auf den Menschen wie in der Landschaft festgehalten ist, dann stehen wir wieder versöhnt vor diesem Werke eines verfrühten Luministen im nebligen England, der mit unvollkommenen Mitteln bereits das anstrebt, was die Pissarro und Sisley ein Menschenalter später erst erringen sollten. Daß er das Richtige wollte, ersehen wir aus der Aquarellstudie zum „Work", die heute sogar auf einer Ausstellung der Modernen durch ihre Hellmalerei Aufsehen machen würde. Erst bei der Ausführung in Öl ging dieser herrliche Luftton verloren.

Nach solchen Exkursen ins moderne Leben kehrt Ford Madox Brown mit verdoppelter Kraft wieder zur Geschichtsmalerei zurück. Er schildert Tristans Tod und den übermächtigen Schmerz der Isolde (1864), malt biblische Szenen, wie Elias und den Sohn der Witwe (1868, South-Kensington-Museum) und bleibt doch dabei seinen früheren Zielen treu, besonders in dem Werke „Cromwell on his farm" (1874). Hier überrascht die Kühnheit, mit der Pferd



Abb. 323. Ford Madox Brown: Cromwell auf seinem Gute.

und Reiter geradezu impressionistisch so dargestellt sind, daß sie in merkwürdiger Verkürzung ganz plötzlich hart vor uns auftauchen (Abb. 323). Auch die Landschaft mit ihrer Fülle von Sonnenschein müssen wir bewundern, trotzdem sie durch den Überreichtum an Einzelheiten und durch die grelle Farbe aus dem Bilde heraus zu wachsen droht. Die letzten 14 Jahre seines arbeitsreichen Lebens widmete Ford Madox Brown den geschichtlichen Fresken in der Stadthalle zu Manchester, in denen er als echter Moderner nicht so sehr die historisch wichtigen Momente, als vielmehr die kulturhistorischen aus dem Leben dieser gewerbreichen Industrie

und Handelsstadt auswählt. Brown hat hier eine sehr eigentümliche Dekorationsmanier. Die peinliche Detailmalerei der früheren Zeit ist aufgegeben und dafür eine schwungvolle, eigenartig stilisierte Form gefunden. Wie wirksam sind die römischen Krieger geschildert, die das rote Ziegelwerk ihres Kastells aufmauern. Welch heller Lichtstrom geht über die Bilder hin, wie bewegt ein frischer Windhauch alles. Das höchste Ziel alles Kunstschaffens, aus eigener Naturbeobachtung heraus einen persönlichen Stil zu gewinnen, hat Ford Madox Brown in diesen viel zu wenig beachteten Werken erreicht. Der alte Kämpfer für Wahrheit und Treue steht siegreich und triumphierend vor uns. Wenn Sizeranne sich bemüht, ihm den wohlverdienten Ruhm als ersten Präraffaeliten zu wahren, so wäre es noch nötiger, ihm seine Stellung in der vordersten Reihe der großen modernen Realisten zu sichern, ihm, dem das Leben so viele Enttäuschungen gebracht und bis zuletzt die volle Anerkennung vorenthalten hat.

Unter den Präraffaeliten stand keiner dem Ford Madox Brown künstlerisch so nahe, als Holman Hunt (geb. 1827). Wie Madox Brown seine Kunst in den Dienst sozialer Theorien stellte, so ordnete sie Holman Hunt der religionsgeschichtlichen Forschung unter. Seine Jugendwerke behandelten noch historisch-poetische Stoffe, die „Flucht von Madeline und Porphyro" (1848), Rienzi (1849), die „Rettung christlicher Missionare vor den Druiden" (1850), endlich 1851 „Claudio und Isabella", sowie eine Szene aus Shakespeares „Edelleuten von Verona" (Die Befreiung der Sylvia durch Valentin. Birmingham, Museum. Abb. 319). Alles das wurde mit solcher Strenge nach der Natur gemalt, als gelte es, nicht eine poetische Illustration, sondern eine aktenmäßige Wiedergabe der wirklichen Vorgänge zu liefern. In den „Edelleuten von Verona" wird der rotbraune Waldboden des Hintergrundes und die saftgrüne Wiese des Vordergrundes so überraschend lichtvoll und — trotzdem jeder Grashalm einzeln gezeichnet wurde — doch so flächig gemalt, es wird das huschende Sonnenlicht so reizvoll dargestellt, daß wir den frischen Hauch der Laubwälder von Kent daraus zu verspüren glauben, in denen Hunt mit Rossetti köstliche Sommermonate verlebte. Wie hier das moderne Problem der Lichtflecken, so ist in Claudio und Isabella das Uhde'sche Problem der gegen das Licht gemalten Gestalten mit grenzenlosem Fleiß studiert. Ebensoviel Sorgfalt verwendet er auch auf das Figürliche. Wie er sich Originalrüstungen vom Maler Frith lieh, so suchte er auch für jede Figur einen seiner Freunde als Modell zu gewinnen. Ruskin konnte erklären, daß kein einziges Bild der Royal Academy in vollendeter Treue sich mit diesem messen könne, daß seit Dürers Zeiten so ernste Detailstudien nicht mehr geboten seien. Es war Miniaturmalerei im Großen, mit allen ihren Fehlern und Vorzügen. Das entsprach Hunts Art. Man erzählt, wie er schon als Lehrling Fliegen an das Bureaufenster so plastisch gemalt habe, daß andere in Versuchung kamen, sie zu fangen. Daran muß man denken vor dem 1868 datierten Bildchen im akademischen Museum zu Oxford, wo Hunt ein paar Tauben vor dem Schlag darstellt, die im vollen Sonnenlichte sich zu baden scheinen. Staunenswert ist da die Liebe, mit der jede einzelne Feder gestrichelt, auf den Schuppen der Füße die feinen Lichter aufgesetzt sind. Die äußerste Grenze des Realismus erreichte Hunt in dem stark an Romanillustration gemahnenden Bilde „Das erwachte Gewissen" (1854). Da erschrickt man fast über die Genauigkeit, mit der das unangenehm spiegelnde Pianino oder der häßliche, moderne Jackettanzug des Verführers wiedergegeben sind. Es wird wohl niemand froh beim Anblick eines solchen Spiegelbildes der Natur, und man bedauert, daß Hunt sich niemals durch die Anmut einer Farbe, die Lieblichkeit einer Form zu koloristischer Liebens-

würdigkeit verleiten ließ, daß er nie daran dachte, gleichgültige Details uns zu ersparen. Hunt ist Naturfreund. Aber sowie er malt, ist er nur noch der leidenschaftslose, objektive Forscher, der Temperament für Sünde hält, der uns jeden Schweißtropfen ahnen läßt, den ihm die Arbeit erpreßte.

So hat er für uns etwas Befremdendes, ja Abstoßendes. Um Holman Hunt zu begreifen, muß man sich eben in seine spezifisch englischen Anschauungen hineinfühlen können. Er ist die seltsamste Vereinigung von Gegensätzen, von nüchternster Verständigkeit mit einer an Selbstvernichtung grenzenden Hingebung an seine Ideale. Man könnte ihn einen kühl berechnenden Schwärmer nennen, oder einen phantastischen Pedanten, oder einen rationalistischen Orthodoxen. Ein kluger, welterfahrener Mann, besaß er doch jenen kindlichen, unerschütterlichen Glauben an die buchstäbliche Wahrheit der Bibel, der jeden Zweifel, jede Umdeutung und Auslegung der biblischen Wunder als teuflische Versuchung abweist. Christi Erscheinung und Wirken war ihm auf das Innigste vertraut. Er hielt es für seine Pflicht, auch andere damit vertraut zu machen. Als geborener Pedant ging er daran, alle, auch die geringfügigsten Äußerlichkeiten aus Christi körperlicher Existenz bildlich festzustellen. Und dabei hatte er Phantasie genug, das ganze Leben des Heilandes in sich mitzuerleben, sogar diejenigen Momente, von denen der biblische Bericht gar nichts weiß. Es steht alles so plastisch greifbar vor ihm, daß er gewisse Lücken in den Berichten der vier Evangelisten durch seine Bilder glaubte ausfüllen zu können. Er hatte Visionen, aber so deutlich, so realistisch, wie man sie wohl zuweilen im Traume erlebt, Visionen, die er mit reporterhafter Treue in allen Einzelheiten wiedergeben kann. Holman Hunt sah in Christus den wahren Gott und Wundertäter, aber zugleich einen wahren Menschen, einen orientalischen Juden, einen Zimmermannssohn aus der Zeit des Kaisers Augustus. Um ihn und seine Umgebung richtig malen zu können, mußte Hunt also Palästina aufsuchen. Denn daran hielt er mit unbeirrbarer Zähigkeit fest, daß die heutigen Bewohner des alten Judäa ohne weiteres als Modelle für jene Zeit dienen könnten. Er wies mit ernster Miene nach, daß die Einwohner von Betlehem, als der Geburtsstadt Christi, dem Urbild Christi und seiner Familie näher stehen müßten, als die von Jerusalem. Seit ihn diese Gedanken erfüllten,



Abb. 324. H. Hunt: Das Licht der Welt.

ließ er Keats und Shakespeare im Stich und malte Biblisches. Zunächst noch mehr dichterisch verklärt. So, wenn er 1852 den „Mietling" darstellt, der über dem Tändeln mit einer Hirtin seine Herde vergißt, wobei die Mittagssonne auf den Feldern, der Schatten unter den Bäumen vortrefflich dargestellt sind. Oder 1854 in dem Bilde „Christus das Licht der Welt" (Abb. 324). Es ist eine der wunderbarsten und feierlichsten Verkörperungen eines Bibelwortes, nicht als Illustration, sondern als Predigt gedacht an alle, die in dieser Welt der Sinnlichkeit, der Weltlust den Herrn noch nicht gefunden haben. Sie sollten daran erinnert werden, daß in stiller Nacht Christus die Seinen sucht, daß er an Türen und Herzen klopft, — als eine hohe, feierliche Gestalt, die Dornenkrone auf dem Haupte, mit dem Schmerzenszug um die Lippen, den der Kreuzestod aufprägt. Hunt malte diesen Christus in mondklaren, kühlen Novembernächten in einer englischen Dorfstraße nach dem



Abb. 325. H. Hunt: Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Birmingham Art Gallery.

lebenden Modell. Und doch ist es nicht ein Mann mit einer Laterne, sondern ein zarter, vielleicht allzu zarter Leidensmann geworden. Man möchte das Bild wegen seiner Empfindelei verdammen und doch ist der Gedanke so ernst in die Wirklichkeit übertragen, es ist so viel Feines und Seelenvolles hineingelegt, daß man schweigt und bewundert.

Solange Hunt solche „Gleichnisse" darstellte, konnte er englische Bauern und englische Landschaft benutzen. Als er aber biblische „Geschichte" zu malen begann, mußte er sein kleines Besitztum verkaufen, um eine Orientreise machen zu können, die ihm unerläßlich schien. Nichts illustriert besser die unerhörte Gewissenhaftigkeit des Mannes, als die Entstehungsgeschichte seines ersten in Palästina gemalten Bildes, des „Scape Goat" (Sündenbock). Es ist das der Widder, den alljährlich der Hohepriester in die Wüste hinausstößt, nachdem er zuvor symbolisch mit den Sünden des gesamten jüdischen Volkes beladen wurde. Um ihn zu malen, schlug Hunt sein Zelt am toten Meere auf, fern

von allen menschlichen Wohnungen. Dort stellte er einen mageren Widder in den glühenden Sand und vollendete, von brennender Sonne versengt, von den giftigen Dünsten des toten Meeres bedroht, auf dem salzüberzogenen Steinboden hockend, das ganze Bild nach der Natur. Nichts anderes ist auf der Leinewand zu sehen, als ein alter Bock von der bekannten orientalischen Rasse mit hängenden Ohren, dessen Hörner mit blutrotem Bande umwunden sind, der blöde vor sich hinstarrt, halb verhungert, dem Zusammenbrechen nahe, als Hintergrund die von der Abendsonne prachtvoll bestrahlten Felsengebirge. Die Schwierigkeiten häuften sich, als menschliche Modelle gesucht werden mußten. Hunt hatte schon eine ganz bestimmte Komposition im Kopfe, als er 1854 nach dem Süden ging, nämlich „die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel" (Abb. 325, Birmingham, Museum). Es galt nun, für jede einzelne Figur des im Geiste vollendeten Bildes eine geeignete Persönlichkeit zu finden. Aber die mißtrauischen Rabbiner belegten jeden mit dem Banne, der zum Hause des Malers ging, um sich in ein christliches Bild hineinmalen zu lassen. Hunts geringe Mittel gingen zu Ende. In seiner Verzweiflung malte er zunächst den erwähnten Sündenbock als billiges und konfessionell unantastbares Modell. Nach seiner Rückkehr nach Jerusalem gelang es ihm endlich, durch Vermittlung einiger englischer Juden die Rabbiner zu bekehren, vor deren Augen er freilich die Gestalten des Christusknaben und der Gottesmutter sorgfältig verbergen mußte. Dafür fand er in den Londoner Judenschulen Modelle, nachdem Fieber und Geldmangel ihn aus dem gelobten Lande vertrieben hatten. Unter so erschwerenden Umständen wurde nach sechsjähriger Arbeit 1860 das Werk vollendet. Wer die Unterschrift nicht kennt, wird zunächst kaum etwas anderes als eine moderne orientalische Volksszene darin sehen. Und das ist das beste, was man zu seinem Lobe sagen kann, denn nichts berechtigt uns zu der Annahme, daß der allgemeine Eindruck einer Judenschule zu Jerusalem sich seit 2000 Jahren wesentlich geändert haben sollte. Auch der Versuch, die Urform des Tempels wieder zu rekonstruieren, erscheint leidlich gelungen. Eigentümlich ist ferner die Beleuchtung, das Kolorit. Mit heftigen, grellen Farben ist alles bis in den fernsten Hintergrund sauber durchgeführt. Der Realismus geht soweit, daß der Schmutz unter den Fingernägeln gemalt wurde. Daß Hunt der Wirklichkeit außerordentlich nahe kommt, empfindet man, wenn man an Menzels Lithographie des gleichen Motivs zurückdenkt (Abb. 173). Menzel karikiert, wenn auch unfreiwillig. Bei Hunt ist alles sachlich genau, auch das äußere Beiwerk ist wissenschaftlich korrekt. Ausgezeichnet sind die sieben Rabbiner, die ernst und würdig vor der Tempelhalle kauern. Ausgezeichnet ist auch der Christusknabe, der mit einem einfachen, gegürteten Leibrock bekleidet ist, wie ihn die Knaben der armen Stände in Jerusalem heute noch tragen. Die Mutter Maria, froh, daß sie den Sohn gefunden, will ihn zärtlich an sich ziehen. Er aber löst sich aus der Umarmung und wir erinnern uns sogleich der Worte: „Wißt ihr nicht, daß ich sein muß im Hause meines Vaters!" Wie ausdrucksvoll ist das Mienenspiel des schlanken, orientalisch schönen, klug blickenden Knaben! Langes Blondhaar umwallt den Kopf, von dem ein feines Licht ausströmt, das einzige Motiv, das an den konventionellen Heiligenschein erinnert. An diesem Christus ist kein Zug, der nicht selbstverständlich, der Situation genau entsprechend wäre, aber auch nichts, was ihn profaniert. Ein Ungläubiger, etwa ein Jude, hätte nicht archäologisch unbefangener rekonstruieren können. Und doch war Hunt ein streng gläubiger Christ, dem jede Opposition gegen kirchliche An-

schauungen und Einrichtungen ganz fern lag. Das erkennen Hunts Landsleute offenbar an, sonst würde man nicht Reproduktionen dieses Bildes in englischen Kirchen finden, was bei uns vorläufig wohl noch undenkbar wäre.

Indessen hatte Holman Hunt das Werk für 115 500 Mark an Mr. Gambart verkauft und so erhielt er die Mittel, um im Herbst 1868 in einer kleinen, sonnendurchglühten Tischlerwerkstatt in Bethlehem die Skizze zu einem neuen Bilde zu beginnen. In Nazareth malte er die Landschaft und die Figuren dazu nach dem Leben, auf dem flachen Dache seines Hauses zu Jerusalem vollendete er das Werk, von der Sonne verbrannt, von den heißen Winden umweht, die die $5^1/_2:7$ Fuß große Leinewand zur Qual des Malers in beständiger Bewegung hielten. 1872 kehrt er mit dem fertigen Bilde nach London zurück, um es im Atelier nochmals zu überarbeiten, von wo es dann ins Museum zu Manchester



Abb. 326. H. Hunt: Der Triumph der unschuldigen Kindlein. Liverpool, Walker Art Gallery.

gelangte. „The shadow of the death" (Der Schatten des Todes) war der Titel. Christus steht vor uns, nur mit dem üblichen Lendentuch bekleidet. In der Werkstätte des Vaters hat der Jüngling als Zimmermann am heißen Sommertag gearbeitet, und streckt und dehnt nun den von der Arbeit gekrümmten Körper. Seitwärts kniet Mutter Maria vor einer kleinen Elfenbeintruhe, aus der die Weihegaben der heiligen drei Könige heraus-blitzen. Sie aber sieht nicht die kostbaren Kleinodien, sondern blickt, von Entsetzen gelähmt, zur Wand hin. Dort bilden das horizontale Wandbrett und die hängende Säge eine Kreuz-form, und darauf fällt der Schatten Christi mit dem zur Seite gebeugten Haupt, mit den ausgestreckten Armen, — und dieser Schatten formt sich zum Bilde eines Gekreuzigten. Zufällig läßt auch das halbrunde kleine Fenster dahinter das Licht so einströmen, daß es wie ein Heiligenschein Christi Antlitz umschließt. Ein so einfacher Gedanke, aber niemals vorher gedacht. Und welche Anstrengungen machte Hunt, um diesen Gedanken so klar und

so überzeugend wie möglich auszudrücken. Mehr als sechs Jahre verwendet er zur Ausführung der zwei Gestalten, Mutter und Sohn. Die sehnige Christusfigur wird durchgearbeitet, bis jede einzelne Muskelpartie hervortritt und die Einheit der Modellierung fast zerstört ist. Unzerstörbar ist aber die tiefe Empfindung im geisterfüllten Haupt, in den wie um Erbarmen flehenden, gen Himmel gerichteten, müden Augen, kurz das vergeistigte Bild des Dulders, die nervös verfeinerte Wiederbelebung des Dürerschen Christuskopfes. Vom Standpunkt des modernen Impressionisten und dekorativen Farbenempfinders ist diese gesuchte, ja gequälte Gedankenmalerei, diese branstig-rötliche Fleischfarbe, diese unruhige, kleinliche Manier, die ihn jeden Hobelspan nach der Natur malen läßt, fast unerträglich. Aber bei weiterem Abstand und bei längerer Betrachtung wirkt der ungeheure Ernst, die Größe der Arbeit doch so intensiv, daß ein starker Eindruck hinterbleibt.

Bald zieht es Hunt wieder zum heiligen Lande. Neben einigen kleineren Bildern, wie dem „Gleichnis vom zudringlichen Nachbar" vollendet er nach jahrelangem Mühen endlich 1885 seinen „Triumph of the Innocents" (Abb. 326). Ruskin sah das Werk unvollendet und erklärte es für das größte religiöse Gemälde unserer Zeit. Diesem Urteil schlossen sich später die ersten Künstler Englands, wie William Morris, J. E. Millais und Frederik Leighton an. Es wird manchen ehrlichen Deutschen, der das Original in der Walker Art Gallery zu Liverpool oder die eigenhändige Replik des Malers im Birmingham-Museum gesehen, schwer fallen, dasselbe zu unterschreiben. Hunt hatte sich allmählich eine höchst persönliche Manier angewöhnt. Er zeichnete schärfer als je zuvor, und zwar wird jede Einzelform so stark durchmodelliert, daß sie blasig und verschwollen erscheint, besonders die Kinderkörper, die außerordentlich lebhaft und bunt gemalt werden. Aber die traumhafte Nachtlandschaft mit ihren weichen Schatten hält das Ganze wieder zusammen. Im übrigen muß die Bewunderung, die das Werk heute noch jenseits des Kanals findet, uns ein Fingerzeig dafür sein, daß die Welt eben mit verschiedenen Augen gesehen werden kann und wir vielleicht gerade über solche Offenbarungen stärkster persönlicher Genialität nur aus dem Empfinden derer heraus urteilen dürfen, für die das Bild in erster Linie gedacht und geschaffen ist. Das Hauptmotiv ist die „Flucht nach Ägypten". Joseph führt den Esel, auf dem die Gottesmutter mit dem Kinde Platz genommen, während das Eselsfüllen hinterdrein läuft. Aber ein neues eigentümliches Motiv tritt hinzu in dem Reigen schwebender Putti, in den seligen Gestalten der ersten christlichen Märtyrer, jener unschuldigen Kindlein, die Herodes so grausam opferte. Da sehen wir die einen schon ganz im Glück der Engelseligkeit, Palmen schwingend. Weiterhin ein Kindlein, das erstaunt seinen verklärten Leib betrachtet, dessen Wunden nun nicht mehr bluten. In der Ferne andere, in denen noch der Todesschreck nachzittert und die nicht voll begreifen, daß sie den irdischen Leib verlassen mußten, um als kleine Himmelsbürger zur Seligkeit einzugehen. Und wie stimmungsvoll ist dazu die Landschaft komponiert, die im Schimmer der letzten bleichen Strahlen des scheidenden Mondes ruht. Wie friedlich ist es hier. Soeben steigt die heilige Familie von den Bergen Judäas herab in das lauschige Waldtal. Der kleine Strom fließt in ruhigen Wellen dahin; ringsum leuchten noch von den Höhen die Signalfeuer, die Herodes entzünden ließ, und nach denen Joseph ängstlich zurückblickt. Aus dem Wasser aber steigen bläuliche Dunstblasen, deren eine die Himmelsleiter Jakobs, deren zweite auf die ewige Seligkeit hindeutende Szenen spiegelt Wer sich hineinlebt in dieses geheimnisvolle Traumbild Hunts, der empfindet allmählich

die Größe des Gedankens und die erstrebten Schönheiten, der sieht, daß bei allem Absurden auch in diesem Werke etwas Zwingendes liegt. Nicht als Vision, sondern als deutlich greifbare Wirklichkeit ist das Wunder gemalt. Das ist's ja, was Hunts Bildern das Überzeugende gibt, daß er selbst sie als Tatsachen, nicht als ein Blendwerk religiöser Ekstase empfindet. Und welche Anstrengungen macht er, um den Tatbestand nach jeder Richtung hin festzulegen. Man muß seinen eigenen Bericht lesen, seine nach unseren Begriffen geradezu lächerliche Exaktheit in diesen Dingen kennen lernen. So stellt er fest, daß die Flucht nach Ägypten etwa 16 Monate nach der Geburt Christi stattgefunden haben muß, also im April des zweiten Lebensjahres des Knaben. Er konstatiert, daß der beste Weg für die hl. Familie von Bethlehem nach Ägypten nicht jener war, den die Kinder Israel einst durch die Wüste genommen, sondern der bekanntere über die Berge von Judäa durch die Ebene von Gaza, wo das große Eingangstor zum ägyptischen Reiche sich befindet. Holman Hunt wußte das, denn er war selbst mit einer kleinen Karawane nach Bethlehem und von dort ein Stück Weges nach Ägypten gezogen. Zuweilen hatte er Halt gemacht, landschaftliche Skizzen aufgenommen, wiederholt die Ebene von Philistäa durchkreuzt. Traf er unterwegs Eingeborene, so studierte er die Art, wie und womit sie ihre Esel beladen hatten, wie die Frauen ritten, wie die Arbeitsleute ihr Gerät trugen. Wenn auf dem Bilde Joseph seine Schuhe ausgezogen hat und an einem Stock über der Schulter trägt, so hat Hunt dies Motiv nicht alten Holzschnitten, sondern vorüberziehenden Männern entnommen. Sobald er, etwa 30 englische Meilen von Bethlehem, die Stelle gefunden hatte, wo nach seiner Meinung gegen Morgen die heilige Familie den Fluß überschritten haben mußte, so spannte er alsbald eine große Leinwand auf und vollendete Nächte hindurch, immer mit einem Lichte in der Hand, nach der Natur die Skizze und im folgenden Jahre auf demselben Standplatz das Bild selber. Da mußte er manche Woche unter Schwierigkeiten, ja Gefahren in der Einsamkeit arbeiten. Dann ließ er von Bethlehem Kinder in sein Atelier nach Jerusalem kommen, weil ihm diese, in einer kleineren Stadt aufgewachsen, kräftiger und gesünder als die jerusalemitischen erschienen. Er mußte freilich nicht nur die Mütter, sondern die ganzen Familien wochenlang bei sich aufnehmen und verpflegen, aber er nahm auch das in den Kauf. Besondere Sorgfalt verwandte er auf die Auswahl des Reittieres. Er verschaffte sich einen Repräsentanten eines uralten Eselgeschlechtes, ein Exemplar der sogenannten Mekka-Rasse, einen Nachkommen jenes Tieres, das einst den Propheten auf seiner Hedschra getragen hatte. Beim Lesen dieser Dinge wird man nicht ohne Verwunderung bemerken, wie vieles da mit dem künstlerischen Wert der Bilder gar nichts mehr zu tun hat und bestenfalls den historischen, dokumentarischen Wert derselben erhöht.

Aber man sollte nicht vergessen, welche Vorzüge mit jenen Absonderlichkeiten eng verknüpft sind. Dieser ungeheure Ernst des Schaffens, die Zähigkeit, die ihn vor nichts zurückschrecken läßt, selbst nicht vor dem Fluche der Lächerlichkeit, die grenzenlose Opferwilligkeit für das Erreichen des Zieles, diese sittliche Größe, die ihn zwingt, ein ganzes Leben ausschließlich seinen Idealen zu opfern. Wie selten hat ein Maler in so hohem Maße die Heiligkeit seiner Aufgabe nach jeder Richtung hin empfunden und gewahrt! Ziehen wir also von seinen Schöpfungen alles Schrullenhafte und alles Unmalerische ab — welch mächtige Persönlichkeit und wie viel Können bleibt auch dann noch übrig. Hunt ist heute der einzig Überlebende unter den alten Präraffaeliten. Er hat noch manches gemalt, unter anderem

den Ausbruch des heiligen Feuers in der Grabkirche zu Jerusalem. Nichts aber, das gleich den früheren Christusdarstellungen eine so hohe allgemeine Teilnahme erzwang.

Madox Brown und Holman Hunt, so verschieden sie unter sich sind und so weit ihre Wege sie später auseinanderführten, haben doch einen gemeinsamen Ausgangspunkt für ihre Kunst. Sie suchten die Wahrheit der Form und der Farbe, sie beeiferten sich, in Ruskins Sinne, der höchsten Treue gegen die Natur. Alles Überschwängliche und Phantastische lag ihnen fern. Neben sie trat Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) als ein von Natur auf ganz andere Dinge Gerichteter (Abb. 327). Unbehülflich in der Malerei, in allem Technischen, war er um so erfindungsreicher als Schöpfer idealer Gestalten. Gerade darum fand er in Brown, Millais und Hunt gleichsam die Ergänzung zu seinem unvollkommenen Ich. Er wurde ihr Schüler. Auch in späteren Jahren fragt er, der für das Handwerkliche gar kein Gedächtnis hatte, immer wieder bei Brown an und erkundigt sich z. B. noch 1854 bei ihm, wie eine Malleinwand am besten zu grundieren ist. Denn Rossetti war viel zu genial, um so etwas, so oft es ihm auch gesagt wurde, zu behalten. Und doch war er ein wichtiges und unentbehrliches Mitglied der präraphaelitischen Brüderschaft, der er eine ganz besondere Färbung, ja ihre dauernde Note gab. Ruskin definiert einmal die präraphaelitische Kunst als diejenige, deren Werke aus der Absicht entstehen, die Dinge so zu malen, wie sie wirklich sind oder waren, und nicht so, wie man sie sich in poetischer Erdichtung vorstellen möchte. Das paßt auf Brown und Hunt. Brown holt für sein Bild „The Last of England" jeden Kohlkopf, den er malen will frisch vom Feld und notiert in seinem Tagebuch, wie lange er danach gemalt hat. Hunt reist nach Bethlehem, wenn er ein Judenkind zum Modell braucht. Auch Rossetti hat in jungen Jahren der „Treue gegen die Natur" Opfer gebracht, so in „Mariens Kindheit" (Abb. 316) und in der „Verkündigung". Auch später hat er noch für sein Bild „Found" (Abb. 328) monatelang ein Kalb porträtiert, und jedes Haar einzeln gemalt. Aber das war nur anerzogene Bravheit. Wenn er gerade einmal in Geldverlegenheit ist, läßt er damals schon alle exactness of imitation außer Acht und vollendet in sieben Tagen eine große Zeichnung (Francesca di Rimini). Und der kluge Ruskin zahlte ihm dafür sofort 35 Pfund St., denn diese erdichteten Geschöpfe Rossettis sind wahrer und echter, als das nach der Natur kopierte Kalb und die, an den Venezianern herangebildete, breite und mehr dekorative Malweise ist unendlich reizvoller und für seine Schöpfungen weit passender, als die präraphaelitische Atommalerei. Daß Rossetti von früh auf voller Poesie war, voll mystischer Gedanken, voller Visionen, das ist es, was schon seinen Frühbildern ihren eigentlichen Reiz, ihren stillen Zauber verlieh. Schließlich hat sich diese Phantasiekunst Rossettis dauerhafter und lebenspendender erwiesen, als der Realismus und die soliden Malprinzipien der Brown und Hunt. Die heutige Präraphaelitenkunst trägt Rossettis Züge, wenn auch verweichlicht.



Abb. 327. Dante Gabriel Rossetti.

Aber wie soll man von dieser Kunst des Dante Gabriel Rossetti mit Worten einen Begriff geben? Denkt man fern von England an sie, so will sie einem als wunderbarliche Ausgeburt eines von Dante-Phantasien gequälten Gemütes erscheinen. Steht man aber in den Galerien von London, Manchester oder Liverpool plötzlich vor diesen blassen, leidvollen, nervösen Frauen, mit den leidenschaftlichen, rotglühenden Lippen, die sich öffnen, als müßten sie sich festsaugen am Herzen eines geliebten Mannes, dann spürt man ihren berückenden Zauber, dann gerät man unweigerlich wieder unter die suggestive Macht dieses schauerlich ergreifenden Malers. Unser Verstand zwingt uns, jene unbegreiflich schlanken Frauengestalten mit ihren geisterhaft



Abb. 328. D. G. Rossetti: Gefunden.

großen Augen, den feingeschwungenen Lippen, der niederen, von flutendem Haargelock überwallten Stirn, mit dem überschlanken Halse auf rundem Nacken und den blutleeren, langgestreckten Händen für Wesen ohne Fleisch und Bein, ohne Blut und Hirn zu erklären. Alles erscheint unnatürlich an ihnen. Vergebens fragen wir uns, warum seine Proserpina so seltsam das Handgelenk der Linken mit ihrer Rechten packt, während sie doch den Granatapfel auf viel einfachere Weise uns vorzeigen könnte. Aber ein Blick in ihre Augen bannt alle nüchterne Kritik. Wir erzittern vor dem schmerzvollen, seelenzerreißenden Ausdruck tiefster Trauer in den Zügen dieser dem Hades Geweihten, die angstvoll das Leben sucht in dem Moment, da sie zu Tod und Unterwelt zurückkehren muß. Sie lehnt sich nicht auf

gegen das Geschick, denn sie kann ihm nicht entrinnen. Sie kreuzt nur energielos die Hände und blickt starr gradaus, als ob alle Tränen in ihr gefroren wären, und alle heiße Lebenssehnsucht mit Reif überzogen hätten. Ihr Gewand ist nicht der bekannte hellenische Chiton, sondern von jenem unbestimmten, der Körperform angeschmiegten Schnitt, jener seltsam fließenden Fältelung, die unser Auge niemals ruhen läßt, und die am nächsten den weichen, vollen Gewändern einiger venezianischer Hochrenaissancemeister kommt. Ihr Gesicht ist nicht griechisch oder römisch geformt, sondern international, wenn auch mit viel englischen Anklängen. Es sind die Züge einer jungen Lady, so wie Lionardo da Vinci sie gesehen und wie nach seiner Zeichnung ein im alten Venedig gebildeter Engländer sie gemalt haben müßte. Wir wissen, daß das Modell für viele dieser Köpfe Miß Elizabeth Eleonor Siddal war, die Tochter eines Sheffielder Messerschmieds. Mit ihrem üppigen, mattrotblonden Haar, ihren mädchenhaften Zügen, in denen doch, wie so oft bei Hektikern, Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit eingeschrieben sind, mit ihren sehnsüchtig glänzenden Augen, mit dem schlanken Hals und Leib und dem üppigen Busen hatte sie Rossetti völlig bezaubert (Abb. 329). Beim ersten Anblick dieses Mädchens hatte er gleich gefühlt, daß sein Geschick sich erfüllte und die beiden wurden fortan unzertrennliche Freunde. Aber erst nach sieben Jahren konnte sich Rossetti zur längst geplanten Heirat entschließen, um dann nach zweijähriger Ehe seine Lizzie an der Schwindsucht zu verlieren (1862). Er hatte dann andere Modelle, seine Schwestern oder die Frau Morris. Aber schließlich gaben auch sie ihm doch nur Anregungen, nur Motive. Denn wie Rossetti diese Frauen auffaßte, wie er aus den seinen englischen Köpfchen bald eine in Sinnenlust sich Verzehrende, bald eine leidenschaftslose keusche Schönheit machte, das war sein Werk, und hatte eigentlich weder mit England noch mit Italien, weder mit Lizzie noch mit Frau Morris etwas zu tun. Neben diesen Frauengestalten erscheinen Holman Hunts Mädchenköpfe kleinlich, die des Millais puppenhaft, die aller anderen englischen Maler süßlich und fad. Rossetti aber schmolz alle Glut seiner in Leidenschaft sich verzehrenden Seele und alle Reinheit seiner an Dante geläuterten Empfindung von reinem Weibestum hier wunderbar zusammen. Viele spätere englische Maler eigneten sich dieses sein Frauenideal an und bildeten es fort. Auch die englischen Frauen und Mädchen kleideten und frisierten sich so, daß sie jenem Modell mit dem tief über die Stirn herabwallenden Lockenhaar, soweit als möglich sich näherten. (S. d. Abbildung 315a, Seite 388.)



Abb. 329. D. G. Rossetti: Miß Siddal.

Wie Makart auf die Wiener und deutsche Frauenmode, so haben Rossetti und seine Schule auf die englische Einfluß gehabt. Aber Rossetti war kein Lebemann wie der kleine Makart. Er war ein scheuer Sonderling, ein unsteter Sucher, ein unlösbares psychologisches Problem. Jäh wechselten seine Neigungen und Absichten. Er verzehrte sich zuweilen in rastloser Tätigkeit und brachte doch so gut wie nichts zustande. Dann wieder improvisierte er in kürzester Frist wundervolle Sachen. Er malte Poesie und dichtete Bilder. Er war von unerschöpflicher Phantasie und beschränkte sich in seinen Werken doch auf einen ganz engen, aus Dante geschöpften Darstellungskreis, vorwiegend auf weibliche Einzelfiguren. Er lechzte nach Bewunderung, nach Popularität. Und doch vermied er jede Berührung mit der Außenwelt. Nur einmal hat er öffentlich ausgestellt (1849), seitdem zeigte er fast nur im engsten Freundeskreise, im Hogarth-Künstlerklub seine Werke. Und während er so jede Gelegenheit, Bilder zu verkaufen, von sich stieß, während er rücksichtslos allerhand malerische Aufträge ausschlug, wurde er wieder plötzlich von unersättlicher Geldgier gepackt, so daß seine Feinde behaupten, all das Seltsame und Unverständliche seiner Werke sei nur hineingemalt, um sie desto verkäuflicher zu machen. Er brachte es sogar fertig, seine Gedichte, die er der verstorbenen Gattin in den Sarg gelegt hatte, acht Jahre später wieder ausgraben zu lassen, um sie einem Verleger zu verkaufen, natürlich zu erhöhten Preisen. Wären diese Gedichte selbst nicht so köstliche Perlen der Poesie gewesen — denn Rossetti war ein reichbegabter Dichter — die abenteuerliche Vorgeschichte derselben hätte sie doch zu einem glänzenden Handelsartikel gemacht, wie denn auch tatsächlich in Jahresfrist verschiedene Auflagen davon verkauft wurden.



Abb. 330. D. G. Rossetti: Beata Beatrix.

Rossetti war ganz aus Widersprüchen zusammengesetzt. Mit einem gewaltigen Aufwand von Begeisterung schloß er heute Freundschaft, um sie morgen wieder durch boshafte Spöttelei zu zerstören. Er, der liebenswürdigste sympathischste Mensch, konnte doch auch wieder seine ihn vergötternden Freunde so herzlos behandeln, daß ihn z. B. sein väterlicher Gönner

Ruskin, der jahrelang fast der einzige Käufer seiner Bilder, der mutigste Verteidiger seiner Kunst gewesen war, in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens überhaupt nicht mehr zu Gesicht bekam. Und er, der doch so zähe am Leben hing, verwüstete seine Gesundheit systematisch. Die Tage verträumend und verschlafend, versetzte er sich des Nachts künstlich in die zum Schaffen nötige Erregung, um dann bei künstlichem Lichte zu malen und zu komponieren. Madox Brown notiert häufig in seinem Tagebuch, daß Rossetti bis 4 oder 5 Uhr in der Nacht bei ihm saß, zeichnend und plaudernd. Seit 1867, nachdem sein Nervensystem völlig zerrüttet war, begann er den verlorenen Schlaf durch immer größere Dosen Chloral und Morphium zu erzwingen. Fünfzehn Jahre noch trotzt er auch diesem Raubbau an seinem Leben, bis er 1882 in Birchington bei Margate starb. Gewiß war in seiner Lebensführung viel Krankhaftes. Aber man muß denen wehren, die daraufhin auch in Rossettis Werken nichts als sinnlich überreizte, übersensitive, dekadente Nervenkunst erblicken wollen. Wie viel gesunde männliche Kraft ist in seinem Bilde „Gefunden" (Found 1854, Abb. 328), in diesem jungen Pächterssohn, der die verlorene Geliebte bei einem Gange zur Stadt als Entehrte wiederfindet, und die sich entsetzt Wehrende packt und an sich reißen will. Wie viel weiche, schmerzlose Träumerei ist in solchen Gestalten, wie La Pia, dieser ihrem Schicksal ergebenen Frau, die auf der Höhe eines Wachtturmes des fernen Gatten harrt. Von ungesunder Nervosität darf man selbst da nicht sprechen, wo die Geheimnisse einer schon halb verklärten Seele uns dargestellt werden, wie in jener herrlichen Beata Beatrix (1863, London, Tate-Galerie, Abb. 330). Beatrice sitzt kurz vor ihrem Dahinscheiden am offenen Palastfenster zu Florenz. Schon naht der Schatten der Sonnenuhr sich jener Stunde, da die Holde eingehen soll zur Paradiesesherrlichkeit. Schon schwindet ihr das Bewußtsein. Mit geschlossenen Augen wendet sie das Antlitz ein wenig aufwärts, die Gestalt sinkt leise vor, des irdischen Schaffens müde ruhen die Hände in ihrem Schoße. Wie ein Abglanz höherer Herrlichkeit ruht es auf den lebensmüden, reinen, unentweihten Zügen. Eine rote Taube hat eine weiße Mohnblüte, das Symbol des Todesschlafes, in ihren Schoß niedergelegt, aber die müden Hände vermögen diese Gabe nicht mehr zu fassen. Ein stilles Lächeln, ein Vorahnen jener Seligkeit, die sie beim Anblick Gottes empfinden wird, verklärt ihr Köpfchen. Die sonnige Luft draußen vorm Fenster webt etwas wie Glorienschein um das blasse Haupt und das mattblonde Haar. Mauern und Türme von Florenz sehen wir jenseits der Fensterbrüstung und dazwischen aufsteigend im roten Gewande Amore, die Liebe, ein flammendes Schwert in den Händen. Ihr zur Rechten aber steht Dante, im blauen Gewande mit gelbem Mantel, der sich bereit hält, der Liebe Wink zu folgen.

Mit jenen drei Bildern sind einige Haupttypen Rossetti'scher Kunst geschildert. Seine Frühwerke behandeln Biblisches, die Kindheit Mariä und die Verkündigung, oder exakte Naturimitation (Found). Dann trägt die Neigung zu seiner Lizzie ihn hinüber ins Traumland der Liebe. Aber nicht zu jenem soliden Eheglück, das uns Rembrandt in der Dresdener Galerie schildert oder Rubens in seiner Helene Fourment. Seine selbstquälerische Natur beschäftigte sich meist mit unglücklich Liebenden, mit Paolo und Francesca (1862), Hamlet und Ophelia, oder mit irrenden Rittern (Sir Galahad, 1859). Als aber seine Lizzie ihn verlassen, da erzählt er am liebsten von einsamen Frauen, die sich in unerfüllbarer Sehnsucht verzehren (Der Liebesbecher 1867, Pandora 1871, Proserpina 1873, La donna della finestra 1879), oder die in heimlicher Glut schmachten (Astarte syriaca 1877; La donna



Abb. 331. D. G. Rossetti: Dantes Traum.

della fiamma 1870, the blessed Damozel, d. h. die Jungfrau vom heiligen Gral). Aber noch reiner und verklärter, als in dieser Gestalt der Artuslegende erscheint Rossetti die Liebe, von irdischen Schlacken befreit, im Bannkreise jenes großen Dichters, dessen Namen er selber trägt. Dante und seine Seelenbraut Beatrice sind ihm das Gleichnis seiner ewig unerwiderten Neigungen. Die zarten, übersinnlichen, von keinem Hauche der Fleischeslust berührten Stimmungen aus des großen Florentiners vita nuova sucht er zu gestalten. Er sieht Beatrice als keusche Heilige dahinwandeln, empfindet Dantes Leid, da die Geliebte seinen Gruß unerwidert läßt, und das gedämpfte Glück des Wiedersehens im Paradiese (Salutatio Beatricis in Eden, 1882). Endlich klingt mit „Dantes Traum" alles Leid in stille Trauer aus (1871 bis 1884, Liverpool Gallery, Abb. 331). Im ewigen Frieden schlummert Beatrice im bräutlich mit Blumen geschmückten Gemach. Leise lüften die Mädchen das Bahrtuch, dem Sinnenden das Bild der wunschlos Schlummernden noch einmal zu zeigen, in der sich das Friedenswort zu verkörpern scheint — io sono in pace. Da führt Amore selbst, der Liebesgott, Dante herbei und haucht, gleichsam als Vermittler des Zaghaften, einen Kuß auf die reine Stirn der Seligen, einen letzten Gruß aus dieser Welt irdischer Liebe. Leuchtend und doch gedämpft sind die Farben, in denen das warme Rot der Liebe und das Grün der Hoffnung vorherrschen. Großartig feierlich rythmisch ist die Komposition, tiefernst, monumental die Dantegestalt. Rossetti hat niemals größer, erhabener das Ganze zu gliedern, die Einzelgestalten zu formen gewußt, als in dieser wundervollen Umschreibung von Dantes vita nuova.

Damit schließt die erste Epoche des Präraфaelitentums ab. Rossettis phantasievolle Idealkunst lebt später fort im Kreise der englischen Neuromantiker. Vorläufig aber tritt nach so gewaltiger Bewegung wieder Ruhe ein, und damit eine gewisse Reaktion. Es kommen die Künstler wieder zu Wort, die für den Hausbedarf und für die Menge der nüchtern Denkenden schaffen.

Die Präraфaeliten hatten durch ihre Werke einen feurigen Protest formuliert gegen das, was bisher in England alle Welt, vom Präsidenten der Royal Academy bis herab zur ärmlichen kleinen Kopistin in der National-Gallery, für echte Kunst gehalten hatten. Diese ernsthafte Treue im Kleinen, dieser Verzicht darauf, aus einigen schönen, alten Vorbildern eine Normalschönheit zu komponieren (was doch die Grundlage aller akademischen Kunst ist), diese Verachtung des Hübschen, Gefälligen und Harmlosen, ebenso wie des Prahlerischen und Effektvollen, diese Kunst, die nur Tatsachen und Stimmungen ganz ungewöhnlicher und erhabener Art geben wollte, die konnte unmöglich dem Geschmack jener großen Menge entsprechen, die auf den Ausstellungen der Royal Academy ihr „splendid" und „very nice" als Prämie für alles Mittelmäßige auszuteilen pflegt.

Für diesen großen Haufen sogenannter Kunstfreunde wurden jene zahllosen Bilder produziert, von denen zu sprechen zwar unerfreulich aber doch unvermeidlich ist. Gerne möchte man sich damit begnügen, an die Darstellung der „Präraфaeliten" unmittelbar einige wenige große Erscheinungen der neuesten englischen Kunst anzureihen. Aber in einer Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts müssen leider mit historischer Gewissenhaftigkeit auch jene englischen Maler aufgezählt werden — sie sind zahlreicher und bei Lebzeiten oft berühmter als die einsamen Höhenkünstler — die den Tagesbedarf an Altargemälden und Historienbildern, an Wandschmuck und Porträts lieferten. Starke Originalität und ausschließlich künstlerische Ziele dürfen wir bei diesen oft so talentvollen Künstlern natürlich nicht erwarten. Sie

verzichten, wie Millais, darauf, gegen den Strom zu schwimmen, und bilden lieber ihr Erzählertalent aus, ihre Gabe, gefällig und zugleich rührend zu schildern. Den spezifisch englischen Charakter, der den Präraffaeliten eigen war, geben sie auf zu gunsten einer internationalen, etwas charakterlosen Malweise. Die harte und penible Kleinmalerei, die schreckliche Genauigkeit der Brown und Hunt ersetzen sie durch breite, weichliche Manier, durch gemäßigten Realismus.

Maßvoller Realismus, das war es, was man in England in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vom Künstler verlangte. Die Ehrfurcht vor der „reinen Antike", vor dem idealen Kontur, jene Begeisterung der Klassizisten für kolorierte Vasenbilder war in England selten geworden. Aber die Neigung zur hellenischen Kunst lebte in anderer Form weiter fort. Zwar die Generation war verschwunden, die alle Kirchen und Rathäuser als ionische oder korinthische Tempel errichten wollte. Aber ein leiser Nachklang dieser Gefühle war noch in den Gebildeten lebendig. Wer es verstand, die klassischen Geister in moderner, mehr realistischer Gestalt wieder auferstehen zu lassen, der war des Sieges über die Präraffaeliten sicher.



Abb. 332. Lord Leighton.
Nach dem Gemälde von Watts.

Das war die Aufgabe, die Frederick Leighton (1830—1896, Abb. 332) zufiel und die er unter dem Jubel seiner Nation mit Geschick löste. Er hat im Kampfe gegen die quattrocentistisch-realistischen Präraffaeliten die akademische, auf Antike und Cinquecento basierte Kunst in England wieder aufgefrischt, jenen internationalen Eklektizismus wieder belebt, der wegen seiner Charakterlosigkeit immer beliebt war und auch in Zukunft immer beliebt sein wird. Eine glatte, formvollendete Rede gefällt ja der Menge, auch wenn sie noch so arm ist an Gedanken. Und Leightons Kunst war ärmer an Gedanken, als der Toast eines gewohnheitsmäßigen Tischredners, formal aber um so feiner geschliffen. Wie seine Werke, so war auch der Mensch selber der Typus des eleganten, weltgewandten Mannes, ein geborener Präsident, von stattlicher Figur, mit schönen leuchtenden Augen, wohlgepflegtem Bart und Haar, in allen Kultursprachen beredt, ein Meister der Repräsentation, der die Fähigkeit hatte, viel Schönes, Angenehmes und Verbindliches ohne Inhalt zu sagen — und zu malen.

Als Sohn eines Arztes 1830 in Scarborough (Yorkshire) geboren, war er wegen Kränklichkeit der Mutter schon in jungen Jahren weit auf dem Kontinent umhergetrieben worden und hatte gelernt, allerorten sich etwas Gutes anzueignen. Sein Vater hatte ihn früh in die klassische Literatur und Kunst eingeführt. Mit zehn Jahren lernte der junge Frederic bei Meli in Rom zeichnen und besuchte dann die Florentiner Akademie. Neunzehnjährig kopiert er im Louvre Tizian und Correggio und profitiert gleichzeitig vom Pariser Naturstudium durch Besuch eines Privatateliers. Wichtiger als das alles ist aber sein 1850 erfolgender Eintritt in das Atelier Steinles zu Frankfurt a. M. Hier lernte er „komponieren". Man hielt sich bei Steinle nicht viel mit Aktmalen auf, sondern machte gleich auf Grund fleißiger Lektüre Bilder. Das gefiel Leighton, der gerne und viel las und das Ge-

lesene gewandt illustrierte. So fesselt ihn im Vasari die Erzählung, wie der greise Cimabue das Talent des jungen Giotto entdeckt, der als Hirtenknabe bei der Herde zeichnet. Sofort wird das mit Hilfe der Florentiner Studien gemalt, dann seit 1853 in Rom der Tod des Brunelleschi und die Versöhnung der Montecchi und Capuletti (1854).

Alles versprach damals dem jungen Leighton Ruhm und Erfolg. Sie ließen auch nicht lange auf sich warten. Schon 1855 bewunderte man in London Leightons Bild, den Transport der Rucellai-Madonna des Cimabue zur Kirche Santa Maria Novella (im Besitze des Königs von England). Noch ein paar Jahre fleißigen Studiums in Paris ergänzen nach der technischen und zeichnerischen Seite, was vielleicht an Steinles auf Komposition gerichtetem Unterricht gefehlt hatte. Als er dann 1860 nach London übersiedelte, brachte er dorthin eine umfassende, ganz auf kontinentaler Schulung beruhende Ausbildung, einen eisernen Fleiß und den festen Willen, die Gunst der Menge zu gewinnen. Sofort beginnt er mit Illustrationen, z. B. im Cornhill Magazine, und mit der Ausstellung von Ölgemälden. Schon 1864 wird er daraufhin Associate der Academy, 1868 Mitglied. 1866 hatte er auch schon so viel verdient, um sich von dem klassizierenden Baumeister Aitchison jenes prächtige Wohnhaus in der vornehmen Holland-Road erbauen zu lassen, das jetzt als Leighton-Museum zugänglich ist. 1868 ist er bereits berühmt genug, daß ihm bei einer Nilreise mit Ferdinand Lesseps der Khedive einen eigenen Dampfer zur Verfügung stellt. In der Gesellschaft streitet man sich um ihn, bei keiner Veranstaltung der Aristokratie darf er fehlen. Wo es gilt, Englands Künstlerschaft nach außen hin zu vertreten, ruft man den liebenswürdigen und konzilianten Meister, der es so gut versteht, mit Männern der verschiedensten Nationen und Richtungen Freundschaft zu halten. Er war sogar Mitglied des Hogarth Clubs, in dem Rossetti und die Präraffaeliten waren, ja, er stellte dort auch einmal aus, nahm aber trotzdem 1879 die Präsidentschaft der Royal Academy an. So groß war die allgemeine Verehrung für ihn, daß er nicht nur, wie andere Präsidenten, 1879 geadelt wurde, sondern 1886 auch den Baronettitel und noch in seinem Todesjahr 1896 als der erste unter den englischen Malern sogar die Pairswürde empfing. So kann er sein Leben beschließen als Lord Leighton of Stretton, als Mitglied aller Akademien, als Ritter zahlreicher Orden, darunter auch des preußischen Ordens Pour le mérite.



Abb. 333. F. Leighton: Das Bad der Psyche.
London, Tate Gallery.
Nach einer Aufnahme der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Fragt man aber nach irgend einem Bilde, durch das er sich als Künstler auf ewig der Nachwelt eingeprägt, so kommt man in Verlegenheit, obwohl er so unendlich viel und in so verschiedenen Manieren gemalt, in der Royal Academy allein etwa 250 Bilder aus-

gestellt hat. Steinles Einfluß war allmählich bei ihm verblaßt. Hatte er früher mit Vorliebe nach Shakespeare oder aus Vasaris Künstlerbiographien, zuweilen auch aus dem alten Testament Stoffe gewählt, so wurde er in London mehr und mehr Klassizist. Schon in Paris hatte er Orpheus dargestellt, der Eurydike zurückführt (1856), ein zweites Orpheusbild folgte 1864. Dann kam 1865 „Helena", 1866 die „Syracusaner Bräute, die wilde Tiere in Prozession zum Tempel führen", 1867 „Venus vor dem Bade" und „Die verlassene Ariadne", 1868 „Daedalus und Ikarus", ferner „Elektra an Agamemnons Grabe", 1870 „Der



Abb. 334. F. Leighton: „Und die See gab ihre Toten wieder." London, Tate Gallery.
Nach einer Aufnahme von Ellis & Hayward, London.

Ringkampf des Herkules mit dem Tode um Alcestis", 1872 der „Sommermond", ein Tondo mit schlummernden Mädchen, 1874 „Clytämnestra, die den Agamemnon erwartet", sowie die „Daphnephoria", 1878 „Nausicaa", 1882 „Phryne in Eleusis", 1890 „Das Bad der Psyche" (London, Tate-Gallery, Abb. 333).

Es gibt wohl kaum ein Werk Leightons, in dem er nicht ein höchst achtunggebietendes Können entfaltet hätte, aber auch keins, das uns ans Herz greift, das uns mehr als eine gewisse Hochachtung abnötigt. Jede seiner antiken Damen ist ein „very beautiful girl",

nicht weniger — aber auch nicht mehr. Alle seine Männer sind korrekte Gentlemen, ob sie nun Chiton oder Trikot tragen. Er hatte das Talent, alles Gewaltige, alles Überlebensgroße soweit zu verkleinern, daß es dem Volke mundgerecht wurde.

In Birmingham hängt von ihm das Brustbild eines Condottiere, eine Erinnerung an Verrocchios Colleoni-Statue, in feiner grauer silbriger Stimmung, ein wenig an Giorgione, ein wenig auch an Velasquez streifend, nicht ohne Ausdruck, nicht ohne Schönheit in der Darstellung der Rüstung, aber ohne Temperament, ohne Charakter. Verrocchios alter venetianischer Haudegen hat bei Leighton all seine Bronzerauheit verloren und sich in einen schönen Salonritter verwandelt. In Manchester sieht man seine „gefangene Andromache", die in elegantem schwarzem Trauerkostüm an einem schönen Brunnen in schöner Landschaft so anmutig ihrem Schmerze sich hingibt (1888). In der Tate-Gallery hängt sein „Bad der Phryne". Zwischen zwei jonischen Marmorsäulen, die er als beruhigendes Motiv immer gern neben den leise bewegten Kontur seiner geschlechtslosen Damen stellt, ist ein purpurvioletter Vorhang gespannt, vor dem die blonde Schönheit sich enthüllt. Marmorsäulen, Vorhang und Gestalt spiegeln sich noch einmal im Wasser. Aber selbst diese Verdoppelung des Genusses verführt uns nicht. Es ist alles so kalt, so tugendhaft, so marmorkühl, aus der leidenschaftlichen Phryne ist eine temperamentlose Engländerin in fleischfarbenem Trikot geworden.

Leighton hat dann im South-Kensington-Museum ein paar große dekorative Gemälde, „Die Künste des Friedens und Krieges" gemalt (1872/73). Hübsche Gruppen und in jeder Gruppe tadellos gezeichnete Einzelgestalten, mustergültig alles in Form und Farbe. Nur sehnt man sich danach, daß unter all diesen Musterknaben und Mustermädchen einmal irgend ein heißblütiges Geschöpf uns entgegenträte. Wohlerzogenheit und Ordnung herrschen bis zum Überdruß in allen Bildern Leightons, auch in den biblischen. Seine fünf klugen Jungfrauen sind klassisch schöne Gestalten, die fünf törichten Jungfrauen hüllen sich elegant in Schweigen und große Mäntel. Für die Kathedrale St. Pauls zu London entwirft er 1882 ein Rundbild, worin nach der Offenbarung Joh. XX, Vers 13 dargestellt ist, wie am jüngsten Tage die See ihre Toten wiedergibt (Abb. 334). Leighton hielt diese Komposition für sein Meisterwerk. Er wiederholte sie 1891 für die Tate-Gallery, da er wünschte, daß die Nachwelt ihn danach beurteilte. Ein sonderbarer Wunsch. — Wie weit blieb Leighton zurück hinter der schauerlichen Prophezeihung des Apokalyptikers! Im Bilde schweben Mann, Weib und Kind mit edlem Anstand, aber ohne besondere Erregung, völlig trocken aus den gleichfalls recht trocken gemalten Wellen empor. Ihre Gestalten sind kunstvoll gruppiert und in den kreisrunden Rahmen des Bildes eingepaßt, als Akte vorzüglich gezeichnet und modelliert. Aber man würde lieber die brüllende See erblicken, die widerwillig ihre Opfer ausspeit, lieber alle Schrecken dieses grauenvollen Tages, als diese glatte Anmut der Frau oder den schönen Pectoralis des Mannes.

Es gab wohl keine Technik, die dem gewandten Leighton unbekannt geblieben wäre, er beherrscht die Ölmalerei, wie Pastell und Aquarell. Auch malt er im Sommer 1866 an Samstag-Nachmittagen zur Erinnerung an Mrs. Pepys Cockerell in Lyndhurst-Church die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen al Fresco. Ebenso leicht geht ihm das Modellieren von der Hand. In der Tate-Gallery stehen zwei Aktfiguren (in Bronze) von ihm, die besser sind, als alle seine Bilder (Abb. 375). Sie sind von einer Lebendigkeit, die Leighton sonst fremd ist, außer zuweilen bei Porträts, wie bei dem bekannten des Captain Burton in der

Londoner National Gallery (1876). Da ahnen wir erst, daß er vielleicht auch seine rosigen Marmorfiguren hätte zu wilderem Leben erwecken können, wenn ihn nicht seine Prinzipien daran gehindert hätten. Werfen wir aber einen Blick auf sein Selbstporträt in den Uffizien (1881), so begreifen wir, daß ihm doch eine kühle korrekte Kunst sympathischer sein mußte. Da schildert er sich selbst als den schönen Mann mit dem feurig blickenden Auge,



Abb. 335. E. J. Poynter: Bis zum Tode getreu. Liverpool Gallery.

dem gewinnenden huldvollen Lächeln, wohlfrisiert, mit ein paar koketten Locken über der „edlen Denkerstirne". Tadellos sitzt der schwarze Frack und die weiße Binde, kunstvoll ist darüber die rote Robe arrangiert, aus der, so ganz zufällig (?), die Ehrenkette des Präsidenten hervorlugt. Dann begreifen wir, warum unter mehr als 250 Bildern, die er gemalt hat, jedes einzelne in sich vollendet und alle zusammen so temperamentlos, sind warum

wir seine Werke außerordentlich achten, aber niemals lieben können, diese Werke, aus denen soviel stilvolle Schönheit, soviel gute künstlerische Erziehung, aber nie der warme Hauch von Liebe, Leben und Leidenschaft zu uns bringt.

Als Leighton 1854, frisch aus Steinles Schule kommend, in Rom sein Atelier eröffnete und, obwohl selbst noch lernend, schon Schüler um sich sammelte, war unter diesen auch der junge Poynter, heute der Nachfolger des Meisters nicht nur in seinem Amte, sondern auch in seiner künstlerischen Position. Sir Edward John Poynter war als Sohn eines Architekten 1836 zu Paris geboren und wurde zunächst in England, dann in Paris vor-



Abb. 336. E. J. Poynter: Die Wurfmaschine (Katapult).

gebildet. Schüler von Gleyre und Bewunderer von Ingres, vergaß er zeitweise ihren romantischen Klassizismus und vertiefte sich in historische Studien mit einem für jene Zeit höchst respektablen Streben nach Wahrheit. Sein erster Erfolg war 1865 der „auf Posten stehende Römer" (Faithful unto death, Abb. 335). 1867 fand sein „Israel in Ägypten" stürmischen Beifall. Unter Benutzung eines bekannten alt-ägyptischen Wandgemäldes stellte er den Transport einer Sphinx in feierlicher Prozession dar. Dabei machte er die als Zugtiere verwandten Sklaven zu Israeliten und sicherte durch diesen philosemitischen Trick dem Bilde eine Beachtung, die es durch seine etwas breitspurige archäologische Gelehrsamkeit allein nicht errungen hätte. 1868 erschien „The catapult", eine Szene aus der Belagerung von Carthago

(Abb. 336). Auch hier imponierte wieder das gelehrte Beiwerk, die Kostümechtheit, die technischen Studien über antike Schleudermaschinen, die berühmte Aufschrift „ceterum censeo“ und andere Äußerlichkeiten. So etwas wie Primanerbegeisterung für das Altertum blickt aus diesen mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit gemalten Bildern, die übrigens auch malerisch und zeichnerisch höchst achtenswert sind. Dann ging Poynter zu mythischen und genrehaften Vorgängen aus der Antike über, wie in den Wandbildern für Lord Wharncliffe's Haus, Perseus und Andromeda (1872), Atalantas Wettlauf (1876), Nausikaa beim Ballspiel (1879), ferner im „Goldenen Zeitalter“ (1874), dem „Besuch bei Äskulap“ (1880, Tate Gallery), den „Iden des März“ (1883), „Diadumene“ (1885), wobei die Figuren nach antiken Skulpturen, die Architektur nach pompejanischen und römischen Rekonstruktionen tadellos korrekt gearbeitet wurden. Damit entpuppte sich Poynter immer mehr als ein akademischer Klassizist, dessen kluge, archäologisch geschulte, aber der Individualität ermangelnde Kunst zwar



Abb. 337. E. Armitage: Die Reue des Judas. London, Tate Gallery.

nicht zu erwärmen vermag, jedoch in ihrer Korrektheit genau dem entspricht, was man vom Oberhaupte aller Akademiker erwarten durfte. So wurde Poynter berühmt und ließ sich als Großmeister der modernen englischen Malerei feiern. Auch hatte er durch seine Stellung als Mitglied (1876) und als Präsident der Royal Academy (seit 1894), ferner als Direktor der National Gallery tatsächlich gewaltigen Einfluß. Nur dürfte die Einseitigkeit, mit der er sein Herrscheramt in Kunstangelegenheiten ausübt und alle wirklich modernen englischen Künstler terrorisiert, ihm dereinst nicht zur Ehre gerechnet werden.

Neben Leighton und Poynter vertritt den akademischen Klassizismus auch noch William Blake Richmond (geb. 1843), der Sohn des Malers George Richmond (1809—1896). William war seit 1859 wiederholt in Rom als Architekt, Bildhauer und Freskomaler tätig, weshalb er seine Werke mehr auf die Renaissancenote stimmte. In England malt er auf dem Landsitze Lythe Hill das „Leben des Weibes“ al Fresco. Im übrigen liebt er die überlieferten akademischen Motive, wie „Amor vincit omnia“, Venus und Anchises, Prometheus (1873, Birmingham), oder spielt in seinen theatralischen Bildern Komödie, wie in der „Aufführung des Agamemnon im alten Athen“.

Der zahme Klassizismus des Lord Leighton und Baronet Poynter repräsentiert für das offizielle England die „hohe Kunst". Ihre Werke finden mehr Bewunderung als die eigentlichen Historienbilder, die man in Frankreich und Deutschland stellenweise noch heute am höchsten schätzt, während man in England diese Krankheit bereits in der Mitte des Jahr-



Abb. 338. J. Gilbert: Richard II. übergibt die Krone Bolingbroke. Liverpool Gallery.

hunderts ziemlich überwunden hatte. Das größte und lohnendste Ereignis für die Historienmaler war damals, neben der Dekoration zahlreicher Stadthäuser und Gerichtsgebäude die Ausstattung des Parlamentshauses zu London gewesen. Viele der dabei berühmt gewordenen Maler aus der älteren Generation wirkten noch bis in die siebziger und achtziger Jahre fort. Sie waren meist in Paris und Italien, bei Delaroche und Couture ausgebildet und unterschieden sich nur dadurch von jenen Franzosen, daß sie etwas schlechter malten. Aus

ihrem Kreise wurde auch, bevor Leighton und Poynter tonangebend waren, der jeweilige Präsident der Royal Academy gewählt. So zum Beispiel der hochverdiente Kunstschriftsteller Sir Charles Eastlake (1793—1865), der nach längerem Studium in Paris ein halbes Menschenalter in Rom verlebte, dort römische Helden und Götter oder alttestamentarische Szenen im wohlgeglätteten Hochrenaissancestil malte und seit 1850 als Präsident der Akademie unentwegt die Fahne des gemäßigten Klassizismus hochhielt. Sein Nachfolger, Sir Francis Grant (1804—1878), der dann weitere 13 Jahre die Präsidentschaft innehatte, wandelte auf gleichen Bahnen. Er hat Bilder im theatralischen Stile von Horace Vernet gemalt, daneben aber eine große Reihe tüchtiger Bildnisse. Edward Armitage (1817—1896), auch einer der Maler des Parlamentshauses, hatte in Paris bei Delaroche seine Studien gemacht, dann in dessen Manier alte und neue Geschichte und biblische Bilder geliefert (Judas, 1866, Abb. 337), meist sehr fleißig durchgearbeitet, aber mit pechschwarzen Schatten. 1847 malte er die Schlacht bei Meannee, dann, nachdem er am Krimkrieg teilgenommen, Inkermann und Balaklava. Als fast Sechzigjähriger nahm er noch eine Professur an der Londoner Akademie an. Für das Parlamentshaus hatte auch F. R. Pickersgill (geb. 1820) mit konkurriert und 1847 mit seinem „Begräbnis des Harold" den großen 500 £ Preis gewonnen, dann 1849 „Circe", 1850 „Simson und Delila" (Manchester Gall.), 1860 „Kolumbus in Lissabon" ausgestellt und Porträts im Historienmalerstile geliefert. Daniel Maclise (1806—1870), ein geborener Schotte, hatte an der Londoner Akademie studiert, 1829 mit einer Szene aus Shakespeare (Malvolio) debütiert, später für die Royal Gallery im Parlamentshaus die Begegnung von Blücher und Wellington sowie den Tod Nelsons geliefert. Diese Bilder sind handfest gemalt, lebendig bewegt, mit Figuren überladen, voller Patriotismus, aber ohne koloristisches Feingefühl. Darin übertraf ihn Sir John Gilbert (1817—1897), der beliebte Shakespeare-Illustrator und Geschichtsmaler (Abb. 338). Er bevorzugt für seine Kompositionen die Aquarelltechnik, liebt aber trotzdem düstere, schwärzliche, breit hingewischte Töne. Sein Fleiß war staunenswert. Hat er doch in der Royal Water Colour Society, deren Präsident er seit 1871 war, etwa 270 Aquarelle ausgestellt. Mehr genrehafte Historie malten Edward M. Ward (1816—1879) und A. Elmore (1815—1880). Philip Hermogenes Calderon (1833—1898), in Poitiers geboren und Schüler der Pariser Ecole des Beaux-Arts, bevorzugte französische Geschichte. Er malte 1861 den „Rückzug Massenas", 1863 „die englischen Gesandten während der Bartholomäusnacht", 1868 „die Jungfrau von Orleans", und stellte bis zu seinem Todesjahr 1898 regelmäßig Genre- und Historienbilder aus.

Diese alte Garde, diese von der französischen und belgischen Geschichtsmalerei beherrschte Generation, verschwand allmählich und mit ihr nahm das Interesse an monumentalen Geschichtsbildern merklich ab. Glücklicherweise versuchte man auch gar nicht, diese überlebte Richtung künstlich am Leben zu erhalten. Die Regierung war klug genug, alle Staatsbeihilfe für die Herstellung solcher Maschinen zu versagen. Die wenigen Fälle aber, in denen Gemeinden oder Korporationen von diesem Prinzip abwichen, haben denn auch meist unerfreuliche Folgen gehabt. Man betrachte nur die Bilder zur Geschichte von London im Lichthofe der Londoner Börse (Royal Exchange), die offenbar als eine Art Gegenstück zu den historischen Gemälden im Pariser Pantheon gedacht sind. Hier eröffnet Sir Frederic Leighton den Reigen mit einem bunten Paradestück: „Die Phönizier an der britischen Küste mit den Eingeborenen

Tauschhandel treibend". Besser ist die Darstellung des Brandes von London durch **Stanhope Alexander Forbes** (geb. 1857, in Dulwich) was sich daraus erklärt, daß er ein Schüler von Bonnat in Paris ist und als Begründer der Newlyn-Schule überhaupt zu den fortgeschrittensten englischen Malern gehört (vgl. Bd. III). Die Bilder der übrigen Mitarbeiter, wie des Akademikers **John Seymour Lucas** (geb. zu London 1849), des **Robert Walker Macbeth** (geb. 1848 in Glasgow), **Ernest Croffts** (geb. 1847), **S. J. Solomon** (geb. 1860, studierte in London, München, Paris) lassen zu sehr das dekorative Empfinden vermissen und reichen nicht entfernt an Puvis de Chavannes oder auch nur an Bonnats Malereien im Pantheon heran.



Abb. 339. John Pettie: Der gute Prinz Charlie.

Alle diese Wandgemälde sind eben nur vergrößerte Ölgemälde, ohne Beziehung auf den Raum und die gegebene Fläche. Deswegen wird man, soll einmal historisches Genre gegeben werden, doch die Ausführung als Staffeleibild vorziehen, worin besonders einige schottische Künstler ganz Ausgezeichnetes leisteten. Ihnen kam die größere koloristische Begabung zustatten, die zu allen Zeiten der Schotte vor dem Engländer voraus hatte. Schon Reaburns Porträts überragten die seiner englischen Konkurrenten durch farbige Energie, und in den Zeiten, da London im Glatten und Polierten schwelgte, liebte man in Schottland kräftige Behandlung und kühne Kontraste. Man stand also in seinem malerischen Empfinden Frankreich näher als England, und von Paris empfing man auch dauernde Anregung. Robert Scott Lauder (1803—1859), der sich den Namen des schottischen Delacroix erwarb, war einer der einflußreichsten Lehrer in Edinburgh. Zugleich bewahrte John Philip (1817—1867) den Zusammenhang mit den großen spanischen Meistern. Der peniblen Kleinmalerei der Präraffaeliten setzte er seine kraftvollen, auf große Flächen und starke Farbenkontraste aufgebauten Bilder aus dem andalusischen Volksleben entgegen. Er hatte 1851 Velasquez an Ort und Stelle studiert und ihm ein gut Teil Virtuosität abgelauscht. Darin strebte ihm mit Erfolg James Ragnold

Burgeß nach (1830—1897), während der Präsident der Edinburgher Akademie, John R. Reid, wieder von der Altmeisternachahmung zu energischem, farbigem Realismus zurückleitete.

Das kam der schottischen Historiengenremalerei zugute, in der sich neben dem altmeisterlich noblen William Fettes Douglas (1822—1891) vor allem John Pettie auszeichnet (1839—1893), der in Edinburgh unter R. S. Lauder und John Ballantyne ausgebildet war, seit 1862 aber in London lebte. Seine Darstellungen aus der altschottischen und englischen Geschichte, wie „Die Gefangennahme des Kardinals Wolsey" (1869), die „Leichenwache" (1884, South Kensington-Museum) und die Erzählung vom guten Prinzen Charlie (1892, Abb. 339) erfreuen durch Feinheit und Reichtum des Kolorits, vor allem aber durch die ungemeine Vornehmheit der Typen. Vielseitiger und entwickelungsfähiger erwies sich



Abb. 340. W. Q. Orchardson: Napoleon auf dem „Bellerophon". London, Tate Gallery.

sein Studiengenosse in Edinburgh, William Quiller Orchardson (geb. 1835). Dieser begann als Illustrator und malte dann in Petties Art historische Kostümbilder, wie den Fehdebrief (1865), Christophe Sly (1866), La reine d'épées (1878), Napoleon auf dem Bellerophon (1880, Tate Gallery, Abb. 340), Voltaire als Gast des Herzogs von Sully (1883), den Salon der Mad. Recamier (1885). Vom 17. Jahrhundert ging er bald zum Rokoko und Empire über und wandelte dementsprechend die glühende Farbe seiner Frühzeit allmählich in delikate, lichte und goldige Töne um, wie sie den von ihm vorzugsweise dargestellten Empiresalons eigen sind. Inzwischen war Orchardson nach London übergesiedelt und dort, dank seiner wahrhaft aristokratischen Kunstweise, schnell in der vornehmen englischen Gesellschaft heimisch geworden. Nun dekorierte er seine Louis XVI. und Empire-Zimmer nicht mehr mit historischen Figuren, sondern mit solchen aus der modernen Gesellschaft, mit effektvollen Szenen aus einem Moderoman oder mit Aktschlüssen aus neueren Salonstücken.

So entstand 1887 „Die erste Wolke“, eine Eifersuchtsszene in einer mondänen Ehe, oder 1888 das Bild „Ihrer Mutter Stimme“, das Erwachen der Jugenderinnerung in der Brust eines würdigen und wohlsituierten alten Witwers.

Damit gehörte Orchardson zu denen, die das englische Drawing-Room-Bild einbürgerten, womit er ganz besonders dem Geschmack der guten englischen Gesellschaft entgegenkam, die so stolz ist auf ihre feine Kultur, so verliebt in die aristokratischen Erscheinungen ihrer Salonlöwen und die klassische Schönheit ihrer Ladies, daß sie unsere deutsche Schwärmerei für historische Kostüme nicht versteht. Während bei uns mittelalterliche Trikots, Renaissance-Pluderhosen oder Gretchenkostüme noch immer als sinniger Festschmuck gelten, den die Söhne und Töchter der Stadt beim Empfang der Landesherren, die Vereine bei öffentlichen Aufzügen mit Vorliebe anlegen, kennt der Engländer, auch der wenig bemittelte, keinen größeren Ehrgeiz, als sich durch einen tadellosen Gesellschaftsanzug als kultivierter Mensch zu legitimieren. Ihm sind diese äußerlichen Kennzeichen der guten Gesellschaft so geläufig, daß er sie nicht, wie viele unserer Lodenjoppenverehrer, als einen lächerlichen und unbequemen Zwang empfindet. Er schätzt demgemäß die Maler der modernen guten Gesellschaft, haßt aber um so mehr die äußerlich erkennbare Armut als nicht gentlemanlike. Darum findet auch die Armeleutmalerei, die in den siebziger Jahren von Frankreich aus sich verbreitete, hier wenig Anklang. Höchstens als sozialpolitisches Agitationsmaterial duldet man solche Darstellungen, wie sie Erskine Nicol (1825—1885) zur Illustration des irischen Pächterelendes brachte. Aus Liebhaberei aber kauft hier niemand jene nach Elend duftende Kunst, jene Bilder aus dem Leben der Armen und Verkommenen, jene auf schmutzigem Strohlager sterbenden Bettler und schnapsduftenden Proletarier, jene Hospitaliten und kartoffelhackenden Weiber, wie sie im Pariser Salon damals dominierten. Vielleicht weil hier in London zu viel Gelegenheit gegeben ist, wirkliches Proletarierelend aus der Nähe zu studieren. Denn mitten in den glänzenden Stadtteilen des Westens, unmittelbar neben den vornehmsten Straßen der City, öffnet sich oft ein Ausblick in die erbärmlichsten Gassen. Daß man diese Schlupfwinkel des Lasters und Verbrechens als malerisches Motiv bewundern könnte, das hält der Durchschnittsengländer einfach für unmöglich. Denn trotz der ungeheuren Anstrengungen zur Ausbreitung künstlerischer Kultur, trotz der verhältnismäßig großen Zahl feinsinniger Kunstfreunde wird selbst der gebildete Engländer nicht so leicht um der Mache willen den Inhalt vergessen, Kunst um ihrer selbst willen schätzen. Was sie lieben und wofür sie Mittel aufzuwenden bereit sind, das ist die Kunst als Schmuck des Hauses, als häuslicher Komfort. In England dient die Malerei nicht, wie lange Zeit in Deutschland, vorwiegend zu patriotischer, ethischer und religiöser Erbauung, nicht zum Schmuck der Kirchen, Schlösser und Rathäuser, sondern vor allem zur Dekoration der Zimmerwände. Und was in den sauberen Drawing-Rooms, in dem behaglichen Ingelnook, neben den feinen Marmorkaminen, zwischen Delfter Fayencen und japanischem Porzellan aufgehängt werden soll, darf auf keinen Fall dem nach Tisch verdauenden Gentleman Aufregung verursachen oder gar der „Lady“ durch Häßlichkeit oder „Unsittlichkeit“ Entsetzen einflößen. Da die Herren der Schöpfung in der Regel überhaupt neben Geschäft und Sport nicht viel Zeit übrig behalten, auch in allen Fragen der häuslichen Ordnung die Damen mehr als bei uns entscheiden, so bleibt ihnen die häusliche Kunstpflege fast ausschließlich überlassen. Der Franzose malt, um bei Sammlern Eindruck zu machen, um auf Ausstellungen zu verblüffen oder durch geistreiche Technik den Grand Prix zu erringen. Der

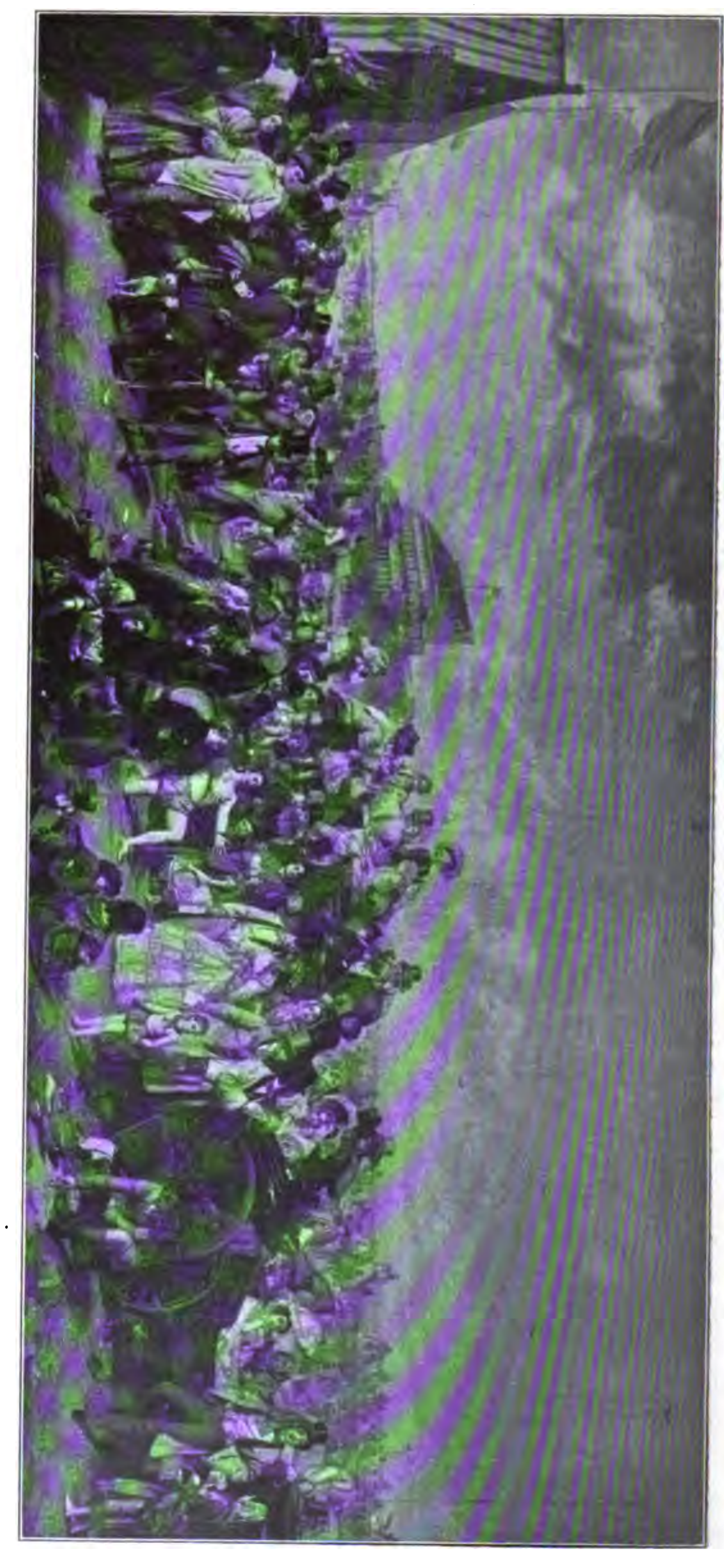


Abb. 341. W. P. Frith: Das Derby-Rennen.

Deutsche malt, um durch die Gunst des Herrn Direktors oder die Gnade des Landesherrn seinem Werke einen Platz in einem Museum und sich selbst einen Titel oder Orden zu sichern, also erhaben oder patriotisch oder beides. Der Engländer malt für den Drawing Room, die Damen sind seine Jury. Daher das Überwiegen des Gefälligen, Sauberen, Wohlgeordneten, des Mädchenhaften, Sentimentalen, Süßlichen in der englischen Malerei, daher aber auch der sichere Geschmack in der Komposition, im Arrangement, das feine Naturgefühl das meist zugrunde liegt, nur etwas angekränkelt durch weibische Empfindelei. Die englischen Damen sind so gewöhnt, die Lieblichkeit als vorzügliche Eigenschaft eines Bildes zu betrachten, daß sie in Ausstellungen und Galerien selbst vor einem ganz ernsten, tieftraurigen oder auch abstoßenden Bilde ihr „how lovely" ertönen lassen, sobald es sie frappiert.

Will man einen Maßstab für den Kunstgeschmack der Menge haben, so beachte man, was von ausländischer, speziell deutscher Kunst in englische Galerien gelangt. Neben einigen Pferdebildern von Schreyer und A. Wagner, die sub specie „Sport" hier bewertet sind, zunächst geographische Schilderungen, wie Körners Orientmalereien, oder banale Scherze, wie der „Bauer mit dem Kätzchen" von C. Gussow (im städtischen Museum zu Liverpool). Von alle dem aber, was den Stolz unserer Nation ausmacht, von Cornelius und Menzel bis zu Böcklin und Klinger, ahnt der gebildete Engländer überhaupt nichts. Dafür begegnen uns in den Auslagen der englischen Kunstläden Nachbildungen von Paul Thumanns Puppenfiguren, von Lossows indezent kostümierten Kokotten. Daneben Reproduktionen der süßlichen Kostümbilder von Beyschlag, Seyfert, Eugen Blaas usw., oder von Italienern, wie Vinea, Andreotti, von Franzosen, wie Bouguerau und anderen Zuckerlieferanten. Je weichlicher, verwaschner und unbestimmter die Ausführung ist, um so gesuchter sind die Bilder. Da sie in den kleinen englischen Zimmern in der Regel in Augenhöhe aufgehängt werden, so bevorzugt man Zeichnungen, oder Aquarelle und Pastelle mit zarten Effekten. Zur Pflege der Aquarellmalerei existieren in England mehrere Künstlergenossenschaften und besondere Ausstellungen. Es läßt sich sogar nachweisen, daß diese weiche, stimmungsvolle Technik die Ölmalerei stark beeinflußt.

Natürlich wirkt auch auf die Wahl der Themata die Rücksicht auf den Drawing-Room und seine elegante Herrin. Die Proletariatsmalerei bleibt darum, wie gesagt, fast ganz ausgeschlossen, ja, man duldet nicht einmal Bauern und Kleinbürger, wenn sie nicht in liebenswürdigen Situationen oder in netten Kostümen, etwa des 18. Jahrhunderts, dargestellt sind. Sehr gesucht sind dagegen Bilder aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft, Gentlemen und Ladies, die reiten, fahren, flirten, dinieren oder im Hausgarten lustwandeln, auch süße Kinder mit Puppenköpfen, blanken Augen, zartem rosigen Teint und flachsfarbenen Locken. Menschen und Landschaft müssen immer so aussehen, als seien sie frisch gebadet und parfümiert worden, sogar von den Kindern und Frauen aus dem Volke verlangt man das. Die ehrliche Anekdotenmalerei der Wilkie und Genossen mit ihrer Anlehnung an die holländischen Kleinmeister, mit ihren plumpen Pächterscherzen, den gutmütigen derben Landlords, den Schulkindern in zerrissener Hose und ungeflickten Strümpfen weicht einer schön gefärbten Volksschilderung. So erklärt sich die Verehrung für W. Powell Frith (geb. 1817), der 1856 das große Rennen zu Epsom, dann die Spielsäle in Homburg und wiederholt das Leben und Treiben in einer Bahnhofshalle gemalt hatte. Er war so beliebt, daß er sein Derby-Bild (Abb. 341) mehrfach, zuletzt noch 1894 für das Museum in Manchester, wiederholen mußte, obwohl die Kostüme indessen längst unmodern geworden waren. So sehr imponierte dieser

Griff in das englische Sportleben, diese mit allerhand drolligen Situationen und merkwürdigen Figuren operierende Malerei, daß Frith schon 1845 Mitglied der Akademie wurde, von der er seit 1889 eine Pension bezieht. Dagegen gehören J. C. Horsley (1817—1903) und Thomas Webster (1800—1886) mit ihren harmlos kindlichen Motiven und ihrer Interieurmalerei à la Ostade noch zur alten Schule. Der letztere malt seine Dorfklatschbasen oder schulschwänzenden Knaben mit demselben gemütlichen Eifer, wie etwa Thomas Faed (1826—1900) die zerrissenen Unaussprechlichen des Sohnes, die als „einziges Paar" von der Mutter vor der Reparatur zur sorgenvollen Inspektion auf einem Stuhl ausgebreitet sind. Faed lebte von 1846 bis 1852 in Edinburgh als Mitglied der Royal Scottish Academy. Daher liebte er Szenen aus dem schottischen Landleben, denen durch niedliche Titel besonderer Reiz ver-



Abb. 342. Fr. Walker: Der Zufluchtshafen. London, Tate Gallery.

liehen wurde. Wenn er einen Witwer malt, der sein Töchterchen herausputzt, so nennt er das dann „Vater und Mutter".

Derartige geschmacklose Harmlosigkeiten lebten auch später in der englischen Genremalerei fort. Doch wurden sie allmählich durch George H. Mason (1818—1872) und andere zurückgedrängt. Wenn Mason seine Aufgabe etwas weniger kindlich auffaßte, so war das zum Teil im Wandel der Anschauungen, zum Teil aber darin begründet, daß er erst in reiferen Jahren, nachdem er bereits als Arzt praktiziert hatte, als Schüler in das Atelier des jungen Leighton in Rom eingetreten war (1853). Bald darauf verlor er sein Vermögen und mußte 1858 Italien verlassen. Er war ohnehin eine zartgestimmte Seele, und dieser schwere Schicksalsschlag steigerte seine Schwermut. Sie klang wieder in seinen italienischen und englischen Landschaften, die gerade dadurch schnell den Weg zum Herzen der Londoner Käufer fanden. Der Titel eines seiner Bilder „Pastoral-Symphonie" paßt auf die Mehrzahl seiner schwermütigen Moorlandschaften, z. B. aus der Gegend von Wetley-Abbey.

Auch die Bauern und Bäuerinnen fügen sich in diese Lyrik, sie verlieren alle Erdenschwere und schreiten als graziöse Scheinwesen träumend dahin. Auf den gleichen lyrischen Grundton sind die Bilder von G. J. **Pinwell** (Gilbert Beckets Troth, 1872) und von **Frederick Walker** (1840—1875) gestimmt. Walker wie Mason waren zarte Naturen. Beide erlagen unheilbarem Leiden. Daraus erklärt sich das Müde und Träumerische in ihren Bildern, womit sie so schnell Schule machten. Auch Walker sucht einfache, englische Landschaften. Doch tritt bei ihm die Staffage stärker hervor, die er mit jener lieblichen Schönheit des Leibes und der Seele erfüllt, wie sie nur der Dichter bei englischen Bauern wahrzunehmen vermag. Natürlich war Walker Aquarellmaler und das Duftige der Wasserfarben, ihre zarteren Töne übertrug er auf seine Ölgemälde, die nicht nur durch ihre melodramatische Stimmung, sondern auch durch elegante malerische Behandlung höchst sympathisch berühren. Walker begann 1863 mit „the lost Path". Es folgte 1869 „the old Gate", das alte Gattertor, aus dem die Gutsherrin im Witwenschleier tritt, ehrfurchtsvoll von ihren Arbeitern begrüßt, die im sanften Lichte des Herbstabends stillzufrieden heimkehren zu Weib und Kind. Noch beliebter wurde Walkers „Harbour of Refuge" (1872, Abb. 342), der „Zufluchtshafen". In dem stillen Hofe des Altfrauenstiftes, in dem nur wie eine Todesmahnung das Rauschen der Sense ertönt, wandeln in rosiger Abendsonnenglut lebensmüde Menschen. Eine Alte, die nach Erlösung sich sehnt, eine Junge, die sie stützt und die so entsagend dreinblickt, als habe auch sie schon auf Glück verzichtet.



Abb. 343. Marcus Stone: Aussichtslose Werbung. London, Tate Gallery.

Welche Wandlung vollzog sich damit in der englischen Genremalerei! Hatte man bis dahin durch tragische oder komische Ereignisse, also durch Handlung zu wirken versucht, so begnügten sich Mason und Walker mit diskreten Seelenerlebnissen, die allein durch die malerische Stimmung sinnfällig wurden. Diese neue Auffassung fand schnell Nachfolge. So in den Werken des **George Henry Boughton** (geb. 1833), der sich seit seinem neunzehnten Jahre autodidaktisch in Amerika vorgebildet hatte, dann aber 1853 nach Paris, 1861 nach London und später nach Leeds übersiedelte. Seine Werke, wie die „Dämmerung im Winter" (1858), „Ein Lebensabend" (1862), „Puritaner auf dem Wege zum Gottesdienst" (1867) lassen schon in ihrem Titel eine vertiefte Auffassung erkennen. In den „Bürdenträgern" schildert er ein Arbeiterpaar, das nach des Tages Arbeit seine Last heimwärts trägt, die aber nicht, wie bei Meunier, als totmatte Lasttiere dahinschreiten, sondern in gedämpfter, durch die melancho-

lische Schönheit der Abendlandschaft gemilderter Trauer. Denn Boughton kennt keinen tiefen Schmerz, nur leises Mitleid. Er trauert um die Frühlingsblütenpracht, die der Spätschnee so plötzlich überdeckte, daß die Kinder im Sommergewand, von weißen Flocken überschüttet, sich fröstelnd zu einer hübschen Gruppe zusammendrängen müssen.

Die Mehrzahl der jüngeren Genremaler vermochte sich aber nicht auf der Höhe eines Mason oder Walker zu halten. Wenn sie auch in der malerischen Behandlung die alte Generation meist überholen, sachlich verfallen sie doch oft in die alten Fehler. Nicht ganz so drastisch sind ihre Scherze, ihre Bravourszenen und Rührstücke, aber allzugroß ist doch der Unterschied nicht. Viel läppisches Zeug wird gemalt, das eines ernsten Künstlers unwürdig erscheint. Läppisch darf man es doch nennen, wie George Dunlop Leslie (geb. 1835), der Sohn des Genremalers Charles R. Leslie, das Leben der höheren Töchter darstellt, sowohl der modernen, als der klassischen. Die Freuden der Pensionszeit verewigt er in seinen „Erinnerungen an den Ball" (1859), in seinem „Besuch in der Schule" (1875), seiner „Alice im Wunderland" (1879). Marcus Stone (geb. 1840) läßt verliebte Paare in Empirekostümen auf Gartenbänken sittsame Zwiegespräche führen, oder in stillen Alleen Hand in Hand lustwandeln (Abb. 343). Andere appellieren an unser gutes Herz, wie etwa Philip Richard Morris (1836—1902), der unter dem rührenden Titel „Die Söhne der Braven" die Zöglinge einer Unteroffizierschule malt, wie sie mit Musik und wehenden Fahnen in Uniform heranmarschieren und im Herzen ihrer Eltern wie aller Beschauer patriotischen Stolz erwecken. Frank Holl (1845—1888) erinnert lebhaft an die bravsten Düsseldorfer. Er malt 1869 einige verwaiste Kinder, die von ihrem ältesten Bruder, einem angehenden Pfarrherrn, getröstet werden. Natürlich steht dabei: „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen". Er malt die Fischerfrauen, die vergeblich die Rückkehr ihrer Männer von der See erwarten (1871) oder den Abschied der in den Krieg ziehenden Hochländer, oder den jungen Rekruten auf der Bank des Wartesaales III. Klasse, der Braut und Eltern verlassen muß.

Diese ganze Kunst hat nur in der Wahl der Typen und Kostüme ein spezifisch englisches Gepräge. Als Malerei zeigt sie jene banale Durchschnittsmanier, die ebensogut im Pariser Salon wie in der großen Berliner Kunstausstellung gedeiht, jenen Pseudo-Realismus mit klassischen Reminiszenzen, der in seiner temperamentlosen Eleganz den Wünschen und Bedürfnissen der wohlerzogenen und kunstverlassenen guten Gesellschaft Rechnung trägt.

Die Rücksicht auf derartige Käufer hat auch das größte malerische Talent unter den Prärafaeliten aus seiner Bahn abgelenkt, hat den stürmischen Idealisten Millais (1829—1896) zum Sir John Everett Millais gemacht, ihn zum tadellosen Royal-Academy-Maler degradiert, der jeden Zusammenhang mit seiner prärafaelitischen Vergangenheit ableugnete und seine guten, herben Jugendbilder durch Übermalung von allen Schroffheiten zu befreien suchte. Die Prärafaeliten hofften die akademische Routine, den eklektischen Realismus erschlagen zu können, aber in Millais lebte er ebenso fröhlich wieder auf, wie in Leighton der akademische Klassizismus. Dabei war Millais einst der erfolgreichste Vertreter der P. R. B. gewesen, deren Prinzipien der geschickte und anpassungsfähige Mann 1849 mit „Lorenzo und Isabella", 1850 mit seinem Bilde „Der junge Christus in der Zimmermanns-Werkstätte" vorzüglich wiederspiegelte. Er hatte schon als Knabe das Handwerkliche seiner Kunst völlig beherrscht. Während die übrigen noch mit der Technik rangen und ihre Gedanken nur unvollkommen aussprechen konnten, war er längst ein Meister in jener dekorativen Manier gewesen, die

mit breiten Schattenmassen und schönen Mitteltönen angenehme Bilder schafft. Auf kurze Zeit vermochten Hunt und Rossetti ihn völlig zu verwandeln. Von ihnen nahm er die peinliche Treue an, die in vollem Lichte jede Einzelheit zeichnende Manier der naiven Quattrocentisten mit ihrer ungelenken Ehrlichkeit und geheimen Grazie, dazu das Streben nach poetischen Motiven. Wie ein Frühlingssturm zieht dieser ideale Realismus durch sein Künstlerdasein, um ebenso schnell zu verschwinden. 1852 malt Millais noch die „Ophelia", eines seiner besten Bilder, im Geiste der Prärafaeliten kleinlich im Detail, aber voller Glanz in der Farbe. Im gleichen Jahre entsteht schon jenes Bild des „Hugenotten" (Abb. 344), das Millais mit einem Schlage in einen beliebten englischen Genremaler verwandelt, das aus dem ehemaligen Feind aller schulmäßigen Routine einen Associate of the Royal Academy macht. Nun war es aus mit der heimlichen Poesie. Statt dessen malt er ein sauberes Liebespaar in schönen Kostümen, die sich mit rührender Zärtlichkeit in die treuen Augen blicken. Da er „Bartholomäusnacht" darunter schrieb und der calvinische Jüngling offenbar sich weigert, die weiße Armbinde, das Freizeichen der Römisch-Katholischen, anzulegen, so hatte überdies der freundliche Leser das Recht, mit Gruseln an das blutige Ende dieses Liebesromans zu denken. So geht Millais zur rührseligsten Genremalerei über und opfert ihr allmählich sein Prärafaelitentum. Anfangs nimmt er noch für jede Einzelheit Modell, malt kräftig, frisch und bunt. Bald aber scheint der geschickte Mann in solch mühsamer Technik eine Kraftvergeudung zu erblicken. Ruskins Lob konnte ihn nicht für den Geldverlust entschädigen, den die langsame Produktion bei steigender Nachfrage verursachte, und nachdem er Ruskins geschiedene Frau geheiratet hatte, legte er auch wohl keinen großen Wert mehr auf dessen Anerkennung. Das ererbte französische Künstlernaturell bricht bei ihm durch. Sein Realismus wird konventionell, aber die Malweise um so gefälliger, an Stelle ängstlicher Beobachtung tritt die Virtuosität des



Abb. 344. J. E. Millais: Der Hugenott. Slg. Miller.

Pinsels, die man bewundert, aber die zugleich uns ärgert, weil das Gute hier an Stelle des Besseren steht. Aus Geschäftsrücksichten verzichtet Millais auf „early christian art", auf Dante und Keats. Er will sein Publikum nicht langweilen durch die Voraussetzung von Literaturkenntnissen, sondern durch gute Anekdoten amüsieren. Er malt schöne stille Frauen, rührende Geschichten von Gattentreue, Frauenliebe und Edelmut. 1853 erscheint der „Freilassungs-Befehl", den ein junges Weib ihrem gerührten Gatten im Gefängnis überbringt, oder der „Proskribierte Royalist", den die Geliebte mit Lebensgefahr in einem hohlen Baum verbirgt, dann der brave Feuerwehrmann (The Rescue, 1855), der ein Kind vom sicheren Tode errettet. Zuweilen spielt, wie durch glücklichen Zufall, doch eine ernstere, tiefere Stimmung mit hinein, so 1856 in den „Autumn Leaves", den jungen Mädchen mit den still-



Abb. 345. J. E. Millais: Das Tal der Ruhe. London, Tate Gallery.

verträumten Augen, die in dämmernder, von melancholischem Zwielicht erfüllter Landschaft verwelkte Blätter sammeln, wobei das mattglühende Herbstlaub so fein mit dem düsteren Terrain zusammengeht. Gleichzeitig malt er das „Blinde Mädchen", die kleine Harmonikaspielerin am Wegrande (1856, Birmingham Gallery), in einer vom Gewitterregen erfrischten lichtgrünen Landschaft, mit dem Regenbogen als Hintergrund. Der geneigte Leser denkt mit Rührung daran, daß von all dieser Jugendschönheit der Natur die arme Blinde nichts sieht, und doch das blasse, schmale Köpfchen sehnsüchtig emporhebt, weil der Wind ihr den herben Duft der erfrischten Felder zuträgt. Weniger geglückt ist die Stimmung in dem Bilde „The Vale of Rest" (1858, Abb. 345). Zwei Nonnen bereiten sich ihr Grab. Ihre Silhouetten sind etwas hart und absichtsvoll in die stille graue Herbstlandschaft mit den in der Ferne verglimmenden Feuern hineingesetzt. Später wird Millais noch oberflächlicher. In dem „Abschied des braunschweigischen schwarzen Husaren von seiner jungen Gattin" (1860) dominiert das trivial Novellistische. In dem „Scherflein der Witwe" (1870) sieht man die sattsam bekannte

„junge und hübsche“ Witwe im „kleidsamen“ Trauerkostüm. Durch den Korb an ihrem Arme ist angedeutet, daß sie ihr Brot als Putzmacherin kärglich verdienen muß, und dennoch hat sie noch ein Geldstück übrig für die Sammelbüchse des Waisenhauses. Welche Kraft der



Abb. 346. J. E. Millais: Die Nordwest-Passage. London, Tate Gallery.

Persönlichkeit hätte dazu gehört, um ein solches Motiv zu einem Kunstwerk zu erheben! Millais hatte längst darauf verzichtet, sein Talent wurde ihm zum Fluch. Indessen läßt sich doch in den siebziger Jahren ein entschiedener malerischer Aufschwung bei Millais konstatieren, zunehmende Helligkeit, Breite und Energie der Farbe, ein Protzen mit der Virtuosität. Wie spielt er

mit den Schwierigkeiten im „Yeoman of the Guard“ (1876), dem Porträt eines Tower=wächters in der famosen althistorischen Tracht (Tafel XVI). Da kontrastiert er zu den breiten Flächen, den fast brutalen Farben des knallroten, schwarzbesetzten Rockes das fein=

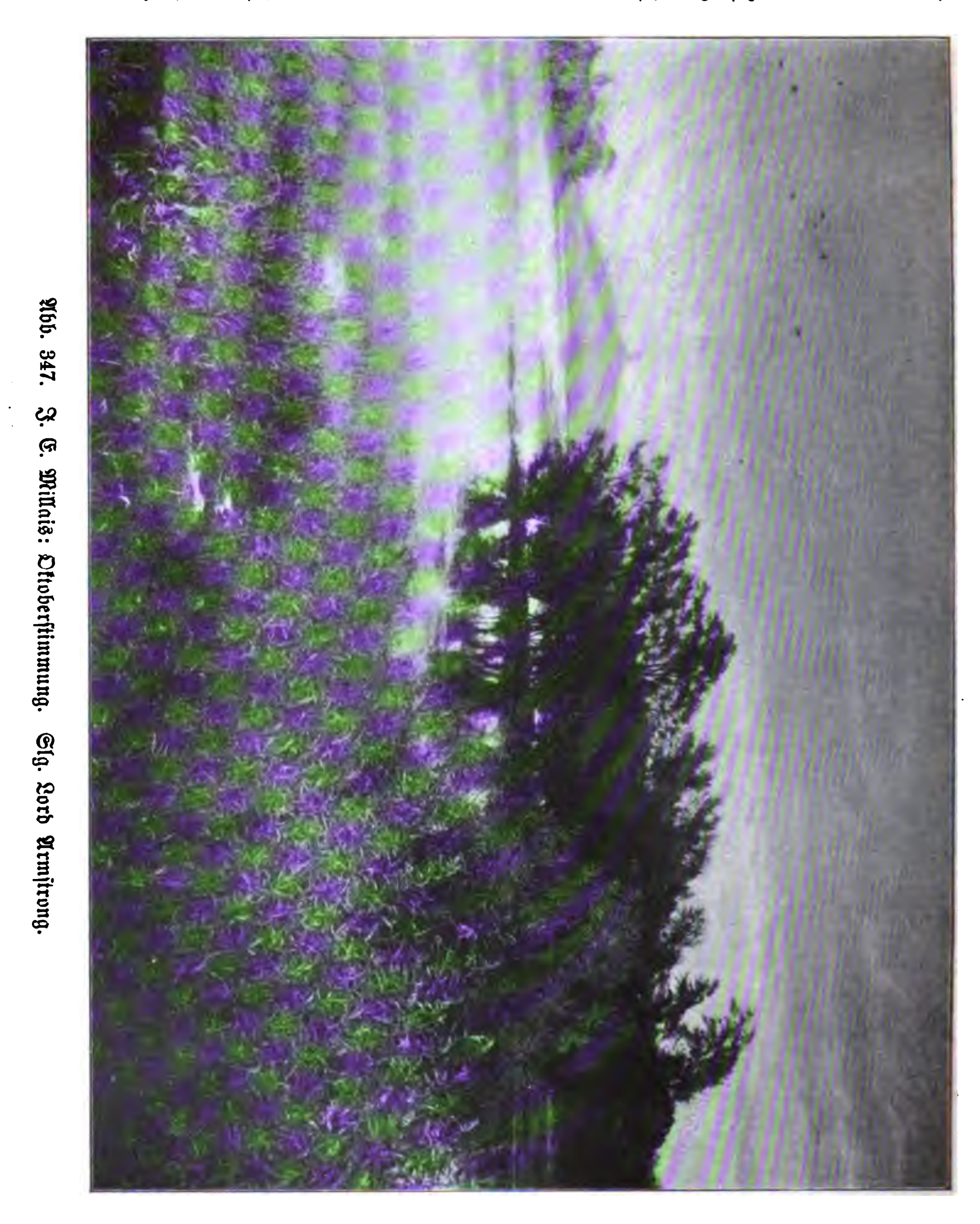


Abb. 347. J. E. Millais: Oktoberstimmung. Slg. Lord Armstrong.

detaillierte, zarte Altmännergesicht, das aus dem weißen gefältelten Kragen so freundlich herausschaut. Freilich gleicht dies mit Milch und Weißbrot genährte Männchen allem anderen eher als einem charakteristischen Vertreter der rauhen „Beefeaters“ vom Londoner Tower. Immerhin wird Millais Popularitätshascherei gemildert durch sein hervorragendes malerisches

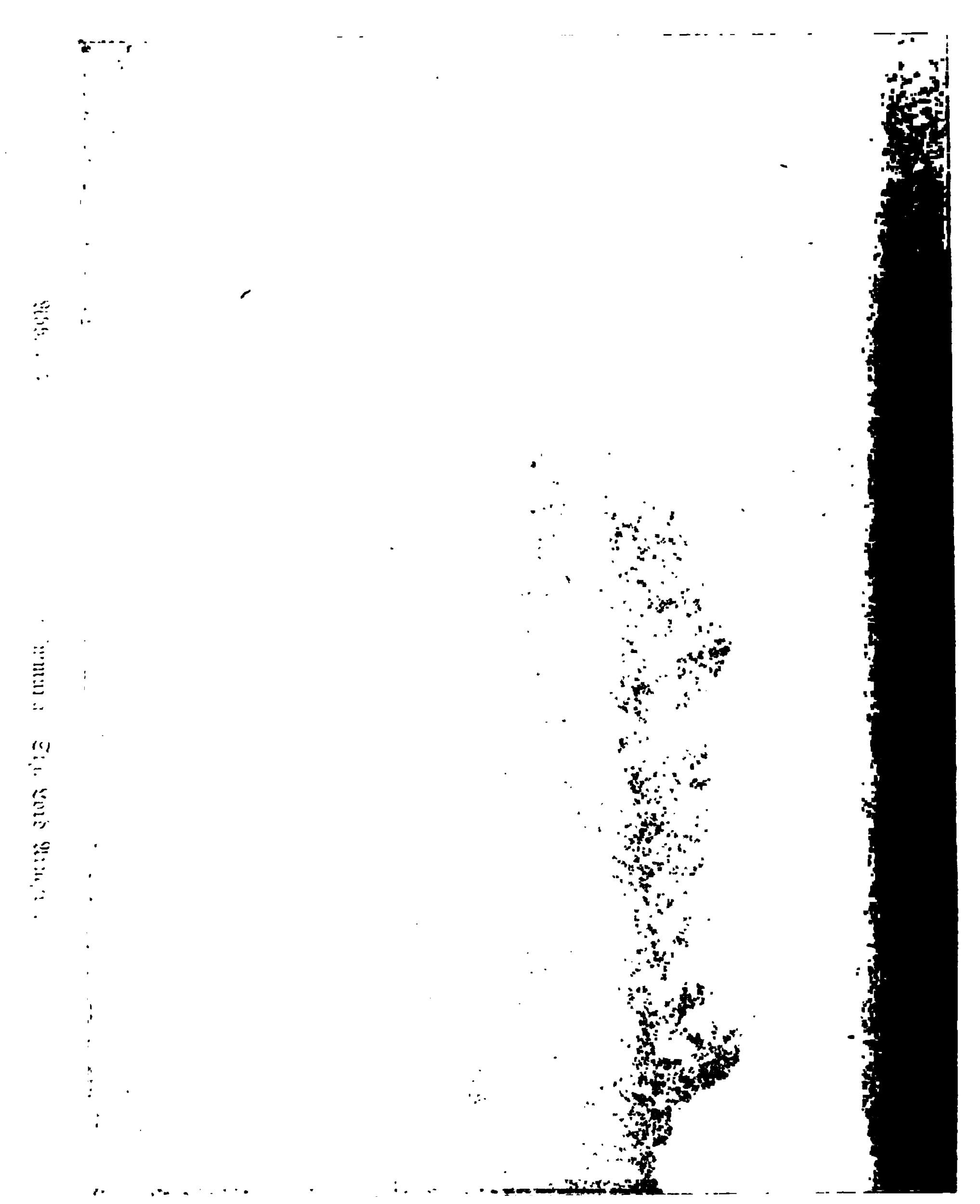


J. E. Millais, The Yeoman of the Guard (Der Towerwächter).

Tate Gallery, London.

Zu Schm[illegible] XIX. Jahrhunderts. II. Bd. — Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

[illegible] den [illegible] im „Yeoman of the Guard“ (1876), dem Porträt [illegible] [illegible] der [illegible] althistorischen Tracht (Tafel XVI). Da kontrastiert [illegible] [illegible], [illegible] den [illegible] Farben des knallroten, schwarzbesetzten Rockes das [illegible]



[illegible] liierte, zarte A[illegible]gesicht, das aus dem weißen gefältelten Kragen so freundl[illegible] [illegible]usschaut. Freilich gleicht dies mit Milch und Weißbrot genährte Männchen aller [illegible] [illegible] als einem [illegible] Vertreter der rauhen „Beefeaters“ vom Londoner [illegible] [illegible]merhin wird [illegible] Popularitätshascherei gemildert durch sein hervorragendes m[illegible]



J. E. Millais, The Yeoman of the Guard (Der Towerwächter).

Tate Gallery, London.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Können, wie in der „Kindheit von Walther Raleigh" (1870), oder der „Nordwest-Passage" (1874, Abb. 346). Das letztgenannte Bild ist übrigens schon eine recht bedenkliche Konzession an den englischen Chauvinismus. Man sieht eigentlich nur einen wütenden alten Kapitän mit einem hübschen Töchterchen. Aber da hängt rechts die britische Flagge, da sind arktische Karten und Bücher, und im Kataloge liest man die stolzen Worte: „It might be done and England should do it", auf Deutsch: „Die Nordwest-Passage muß gefunden werden, und England wird sie finden". Welches englische Herz wird nicht bei diesem Gedanken höher schlagen! Wie steht Millais da in seinem Glanze als englischer Marinepatriot!

So geht der Künstler zwar nicht in seinem Können zurück, wohl aber sinkt sein Geschmack sichtlich. Nur in seinen Landschaften und Porträts, für die er später in der sogenannten „dritten Epoche" eine besondere Vorliebe hatte, zeigt er oft ein respektables Können. Seit Anfang der siebziger Jahre bringt er selbständige Landschaftsbilder, beginnend 1870 mit dem schottischen Idyll „Chill October" (Abb. 347). Er hatte diese vornehme nebelduftige Szenerie am Tayflusse oft bewundert und sie schließlich an Ort und Stelle zu seiner eigenen Ergötzung gemalt. Leider schleicht sich auch in seine Landschaften bei aller Feinheit der Darstellung doch oft eine unleidliche sentimentale Altweiberstimmung und eine gewisse Oberflächlichkeit der Mache ein. Bleibt also zu seinem Ruhme die Porträtmalerei. Allzu originell ist er auch dabei nicht. Aber da sich die großen Staatsmänner, wie Lord Beaconsfield und Gladstone, die großen Kirchenfürsten, wie Kardinal Newman und Bischof Fraser, endlich die berühmten Schönheiten, wie Lady Campbell und Mrs. Bischoffsheim wetteifernd ihm zur Sitzung aufdrängten, konnte er eine Sammlung höchst interessanter Bildnisse schaffen. Er schmiegte übrigens grade im Porträt sich mit Vorliebe den alten Großmeistern an, insbesondere an Velasquez. Mit dieser Rückkehr zum Altmeisterstil machte er sich auch bei der Akademie beliebt. Sein Rezeptionsbild für die Royal Academy betitelte er geradezu „Souvenir of Velasquez" und imitierte mit der ihm angeborenen Meisterschaft ganz unübertrefflich die noblen Töne des großen Spaniers (1868, Abb. 348). So leistete er im Porträt wohl sein Bestes. Übrigens sind auch die meisten



Abb. 348. J. E. Millais: Eine Reminiszenz an Velasquez. London, Royal Academy.

seiner Genrebilder, denen ja fast ausnahmslos die Handlung fehlt, eigentlich Porträtgruppen. Schon „Lorenzo und Isabella" war eine Sammlung von Bildnissen aus dem Kreise der Präraffaeliten, und sein beliebtes Genrebild „ja oder nein" ist das Porträt einer bekannten Schönheit, die in der banalsten Photographierstellung etwas nachdenklich, mit einem Herrenporträt in den Händen, abkonterfeit wurde (1871, Abb. 349).



Abb. 349. J. E. Millais: Ja oder Nein? Slg. Mrs. Moir.

Je mehr Mittel der glänzende Haushalt, das Leben in der großen Welt, im Salon und auf den Sportplätzen verlangte, um so bescheidener werden die künstlerischen Anforderungen, die Millais an sich selber stellt. Seine in Eile produzierten Bilder werden immer platter nach Inhalt und Technik, glatt, vertrieben, nach flüchtiger Untermalung eiligst zusammenlasiert. Schließlich liefert er hübsche Jungen im Sammetwams mit Reitgerte, süße kleine Mädchen mit blonden Locken und großem Muff, die in kindlicher Unschuld in der Kirche schlafen, oder er malt „darlings" und „sweet hearts" mit Puppenköpfen, die neckische Scherze treiben, bis herab zur berüchtigten Seifenreklame für Pears Soap, diesem Zerrbild eines

Plakates. Dem Publikum wurde er mit alledem nur noch verehrungswürdiger. Als er 1896 starb, hatte er alle erreichbaren staatlichen Ehren eingeheimst, wie überhaupt sein ganzes Leben ein Triumphzug gewesen war. Mit 9 Jahren schon preisgekrönt, wird er 24jährig Associate, bereits 1864 Mitglied der Royal Academy, dann Mitglied der französischen Akademie. 1875 erhielt er die Ehrenlegion, 1885 machte Gladstone ihn zum Baronet und schließlich 1896 — der Meister war bereits von unheilbarer Krankheit befallen — war Leighton gefällig genug, rechtzeitig zu sterben, so daß Millais noch die höchste Ehre erringen konnte, das Präsidium der Akademie. War es ihm auch nicht mehr möglich, sein Amt anzutreten, so verschönte ihm doch diese Ernennung die letzten schweren Lebensmonate.

Als Millais starb, war schon ein Thronerbe bereit, die Huldigungen der Volksgunst entgegenzunehmen. Es war Hubert Herkomer, ein Maler von hervorragender Geschicklichkeit,



Abb. 350. Hubert Herkomer: Zur Abendzeit. Liverpool Corporation.

ein maßvoller Realist und Pleinairist mit leisen akademischen Neigungen, vor allem ein genialer Mensch, der das Publikum und seinen Geschmack vortrefflich kennt.

Hubert Herkomer ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen im Londoner Kunstleben. Er ist ein Beweis dafür, daß auch ein Zugewanderter ein vollkommener Engländer als Mensch und als Künstler werden kann, ohne doch sein Deutschtum zu vergessen, und ferner ein Beweis dafür, daß romanhafte Künstlerschicksale in unserer nüchternen Zeit ebensogut möglich sind wie ehedem. 1849 wurde Herkomer in dem bayrischen Dorf Waal bei Landsberg am Lech als Sohn eines Bildschnitzers geboren. Der Bub sollte ein Künstler werden. Aber die Familie war so arm, daß sie in ihrer Not 1851 nach Amerika auswandern mußte und von dort 1857 nach Southampton, wo Vater Herkomer an der Hobelbank und als Bildschnitzer, die Mutter als Klavierlehrerin sich durchzuschlagen suchten. Natürlich ging der junge Herkomer dem Vater bei der Arbeit an die Hand, und als 1865 beide nach München gesandt wurden, um einige Holzfiguren dort nach alten Originalen zu schnitzen,

besuchte der Junge nebenbei die Vorbereitungsklasse der Münchener Akademie. Dann ist Hubert in London und in Southampton wieder auf eigene Kraft angewiesen und muß sich seinen Lebensunterhalt als Bauhandwerker verdienen. Das von der Mutter ererbte musikalische Talent verwertet er in den Abendstunden, indem er als Zitherspieler umherzieht, und bei alledem findet er noch Zeit, zu zeichnen und zu malen.

1870 war Herkomer so weit, daß der Graphic seine Illustrationen aufnahm und honorierte. 1873 glückte es ihm, ein Bild „after the toil of the day" zu verkaufen, in dem er in Walkers Art, aber so recht aus innerster Stimmung heraus, den Feierabend im Dorfe „nach des Tages Mühen" schildert. Sein scharfes Auge, seine unerschöpfliche Arbeitskraft, seine außerordentliche Fähigkeit, sich dem herrschenden Geschmack anzupassen, brachten Herkomer schnell zu Ruf und Ansehen. Er malte nun teils aus seiner alten bayrischen, teils aus seiner neuen englischen Heimat friedvolle Szenen, Frauen in einem Altweiberstift (Zur Abendzeit, Abb. 350), weidende Kühe auf der Alm, oder unter dem Titel „Godsshrine" bayrische Bauern vor einem Herrgottshäusl. Wie gut er sich auch in die Stimmung der englischen Landschaft hineinzuarbeiten wußte, zeigt das in Deutschland wiederholt ausgestellte Bild „Unser Dorf". Es sind die verstreuten Häuser von Bushey, seinem reizenden Wohnsitz bei London. In der Mitte des Hintergrundes ein mächtiger, kräftig belaubter Baum, unter dessen Zweigen sich die Dorfkirche mit ihrem stumpfen Turm bettet. Darüber ist jener weiche violette Abendschimmer, jener milde Glanz der zur Rüste gehenden Abendsonne ausgebreitet, der alle Härten verwischt, jede Farbe versüßt.



Abb. 351. Hubert Herkomer: Der letzte Appell.

Seine größten Erfolge errang aber Herkomer mit einigen Bildern, die durch ihre novellistisch spannende Handlung wie durch die eindrucksvolle Charakteristik ganz England fesselten. Vor allem 1875 mit seinem Bilde „The last muster" (Der letzte Appell, Abb. 351). In der Invalidenkapelle zu Chelsea sind die alten Krieger zum Gottesdienst versammelt. Die dunkelen, zuweilen von leuchtendem Rot unterbrochenen Uniformröcke geben dieser Greisen=

gesellschaft einen kräftigen, militärischen Anstrich. Helles Licht bricht durch die Fenster, spiegelt sich auf den holzverkleideten Wänden, beleuchtet die alten Siegeszeichen, die erbeuteten Fahnen und Adler, die prächtigen alten Soldatenköpfe. Jeder ein Charakter, jeder ein Stück Kriegsgeschichte, jeder mit Medaillen und Ehrenzeichen geschmückt. Die mächtig herausgearbeiteten Schädel, die ernsten Gesichter lassen sie wie eine Versammlung von Helden erscheinen. Mit kluger Berechnung erhöht Herkomer den guten malerischen Effekt des Bildes noch durch einen genrehaften Zug, gleichsam als Zugabe für die Kunstbanausen. Ihnen zuliebe muß der alte Krieger vorn in der zweiten Reihe so merkwürdig zusammensinken und sein



Abb. 352. Hubert Herkomer: In der Charter House Chapel.
Nach einer Photographie von Ellis & Hayward, London.

Taschentuch zu Boden fallen lassen, während seine Rechte schlaff und halbgeöffnet auf dem Knie ruht. Das Haupt ist fast nur noch Haut und Knochen, die Augen liegen so tief in den Höhlen, daß man nicht sehen kann, ob sie zu kurzem Schlummer oder für immer sich geschlossen haben. Da faßt sein Nachbar zur Linken voller Angst, aber heimlich, daß die andern es nicht sehen sollen, den Puls des Entschlummerten, und dieser Trick genügt, um das Bild zehnfach interessanter zu machen. Ähnlich fesselnd war Herkomers Gemälde von 1881 mit dem Titel „Missing“ (Fehlend). Die Ausschiffung der Besatzung der Atalante ist dargestellt, und — inmitten des Getümmels der sich Wiederfindenden — nur eine kleine Gruppe Vereinsamter, jene ehrwürdige alte Dame mit den weißen Locken, die mit Tochter und Enkelin vergeblich nach dem heißersehnten Sohn, Gatten und Vater in tränenlosem Schmerze ausblicken. Der tiefe Eindruck dieser Bilder auf die Menge beruht ja unzweifelhaft

auf der täuschenden Wahrheit der Darstellung. Auf koloristische Experimente läßt sich Herkomer nicht ein. Er malt hell und licht, in bestimmten Tönen, und ebenso prägnant ist die Komposition, gar nicht konventionell, scheinbar ein willkürlicher Naturausschnitt und doch klug gewählt. Diese Manier gefiel allgemein.

Als 1875 seine „Pensionäre von Chelsea" der Ausstellungsjury vorgestellt wurden, soll diese einmütig Beifall geklatscht haben, so überraschend wirkte auf sie die gesunde, derbe Malerei, die für englische Begriffe überwältigend glückliche Wahl des Themas. Nicht alle folgenden Werke konnten gleichen Beifall erringen. 1884 malt er den zu Tode verwundeten römischen Krieger, den ein britisches Weib in den Walliser Bergen sterbend findet (Tate Gallery), 1885 „Hard Times", eine arbeitslose, verzweifelte Familie (Manchester). 1889 brachte er „Charterhouse Chapel" (Abb. 352), den Gottesdienst in jenem Asyl für bessere alte Herren, die unverschuldet in Not geraten sind. In dem dämmerigen Kirchenraum mit seinem dunklen Gestühl und den dunkelgekleideten Gestalten wirken die Köpfe der weißhaarigen Männer, unter denen wir zur Linken auch das Bildnis von Herkomers Vater im silbergrauen Vollbart erkennen, außerordentlich vornehm. Sein Talent in der Schilderung charakteristischer Männerköpfe bewährte er später nochmals in der Wiedergabe einer Sitzung des löblichen Magistrats von Landsberg am Lech, das mit seiner derben kraftvollen Malweise so vortrefflich dem Charakter dieser knorrigen bayrischen Kleinbürger angepaßt war.

Mit solchen Qualitäten war Herkomer berufen, einer der größten englischen Porträtmaler zu werden. Er verfiel nicht in den Fehler Rembrandts, sein Modell zum Objekt malerischer Experimente zu machen, oder wie Lenbach und Watts nur einen einzigen Charakterzug auf Kosten der Ähnlichkeit hervorzuheben. Er wußte, daß solche rein künstlerischen Tendenzen im Publikum wenig beliebt sind. Dafür weiß er alles, was vorteilhaft an seinem Modell ist, hervorzuheben. Das gilt von seinen Männerbildnissen, z. B. von Wagner, Tennyson, Archibald Forbes und Ruskin, ebenso wie von seinen Damenporträts, etwa von der berühmten „Miß Grant", der Dame in Weiß (1886). Allerdings galt die Bewunderung hier nicht nur dem Maler, sondern noch mehr dem schönen Geschöpf mit dem feinen runden Köpfchen, dem üppigen dunklen Haar und dem klaren reinen Blicke, dieser Gestalt, die offenbar durch körperliche Übungen kräftig entwickelt und dabei mit allen Reizen der Jugend geschmückt ist. Wir sind gebannt durch die siegessichere Haltung, die hier aus der Vereinigung von Schönheit, Wohlanständigkeit, Jugendkraft und Sorglosigkeit resultiert. Reiferen Damen verleiht Herkomer oft jenen Sehnsuchtsausdruck, jene leise Erinnerung an vergangene Seligkeit, die zugleich ein schmerzliches Begehren nach neuem Glücke andeutet, wie es die Dame in Schwarz, und — nicht ganz so deutlich — die Dame in Gelb zeigt. So entwickelt Herkomer allmählich ein großartiges technisches Können. Er braucht vor keiner Aufgabe zurückzuschrecken, denn er reproduziert alles spielend, mit der Sicherheit des Momentphotographen. Er malt Kleider und Hüte, Haut und Knochen, Parkett und Holzpaneele plastisch, greifbar. Um dieser Deutlichkeit willen verzichtet er darauf, den Schmelz der Farben, jene duftige Nuancierung und jenes phantastische Farbenspiel wiederzugeben, durch das aus einem tüchtigen Bildnis ein dekoratives Bild wird.

Wunderbar bleibt es immer, wie dieser arme deutsche Bildschnitzerssohn es versteht, im fashionablen London eine Rolle zu spielen. Sein Haus in Bushey-Park, nicht weit von London, ist ebenso luxuriös wie geschmackvoll von Richardson, dem größten amerikanischen

Architekten, errichtet. Die innere Ausstattung ist typisch für Herkomers eigenartigen Geschmack, indem sich hier die farbige Stimmung und die kunstgewerbliche Phantasie der Münchener König-Ludwig-Zeit paart mit echt englischer Solidität und Kostbarkeit des Materials. Hier herrscht nicht Stuck und Papiermaché, keine Gschnaßdekoration, wie in so manchem Münchener Künstlerheim. Auffällig ist vor allem die Fülle kunstvoller spätgotischer Holzschnitzereien, dieses üppig verschlungene, aus mächtigen Eichenkloben durchbrochen herausgeschnittene Laubwerk an Portalen, Brüstungen und Möbeln, meist von Herkomers Vater und Onkel ausgeführt. Kostbar sind die reichen Metallarbeiten, ein dekoratives Meisterwerk aber das von



Abb. 353. Hubert Herkomer: Landschaftsstudie nach Alexander Collier (Radierung).

Herkomer ausgestattete Speisezimmer, von dessen geheimnisvoll beleuchteten Wänden aus tiefrotem Grunde ein Mädchenreigen in farbigem Flachrelief herabzuschweben scheint. In diesen Räumen drängt sich an den Empfangstagen das vornehme London. Zuweilen werden in einem eigenen kleinen Theater Stücke gespielt, die Herkomer selbst verfaßt, für die er die Dekorationen entworfen und in denen er selbst auftritt. Gerade in England gehört es ja zum guten Ton, literarisch sich zu betätigen. Alle die Bahnbrecher der neuen Kunst, wie Ruskin, Morris und andere schrieben nicht nur über die Kunst, sondern auch über die soziale Frage, über national-ökonomische Probleme, und natürlich folgt ihnen Herkomer auch auf dieses heikle Gebiet, leider ohne daß bisher die Nationalökonomen davon Notiz nahmen. Um so beliebter ist Herkomer als Lehrer. In Bushey hatte er eine eigene Kunstschule, die außerordentlich besucht war. Seinen Schülern imponiert er durch durch die Sicherheit und Schnelligkeit seines Schaffens. So malte er, als er 1885—1895 als Slade-Professor in Oxford weilte,

die jetzt im Museum aufbewahrten 4 lebensgroßen Porträts, und zwar ein jedes in Gegenwart der Schüler während des Vortrages in je 6 Stunden, eine Leistung, um die ein Konzertmaler ihn beneiden könnte, um so mehr, als diese Bildnisse ähnlich und vortrefflich gemalt sind. Herkomer ist eben ein Techniker ersten Ranges, der in allen Verfahren experimentiert. Er hat nicht nur die Emailmalerei in England wieder belebt, er radiert auch und erfindet neue Methoden des Kupferdruckes, die zwar etwas umständlich sind, mehr eine persönliche Liebhaberei, als ein praktisches neues Verfahren darstellen, ihm aber doch den Ruf eines genialen Erfinders verschafften. Nimmt man hinzu, daß er empfindungsvolle englische Landschaften und sehr ansprechende Bildnisse malt, daß er es vorzüglich versteht, die lichtvolle Manier der Hellmaler gelegentlich ein wenig mit jener Weichheit zu verbinden, die im englischen Salon zum guten Ton gehört, so begreifen wir, daß er jetzt, nach Millais und Leightons Tode, allmählich zum berühmtesten Maler und zum glänzendsten Stern am englischen Gesellschaftshimmel sich entwickelt.

Wie Herkomer, so gehört auch Sir Lawrence Alma-Tadema zu den geschmackvollen Realisten. Nach seiner Meinung sollte der Künstler von dem Naturvorbild weder etwas fortlassen, noch irgend etwas hinzufügen, er sollte möglichst getreue farbige Photographien geben. Diese Überzeugung brachte er nach England mit, denn wie Herkomer war auch Tadema Ausländer, allerdings ein völlig anglisierter. 1836 war er zu Dronryp im holländischen Friesland geboren und seit 1853 auf der Antwerpener Akademie durch Baron Wappers herangebildet. Bei ihm lernte Tadema die Schulweisheit geringschätzen und sich auf eigenes Beobachten der Natur verlassen. Dazu kam er 1859 zu Hendrik Leys, der ihm zeigte, wie man auch die historische Vergangenheit nicht erdichten, sondern aus den Quellenschriften, gemalten und geschriebenen, rekonstruieren muß. Tadema erfüllte sich ganz mit diesem strengen geschichtlichen Geiste, dem es nicht genügt, auf der Leinwand durch schlechte Schauspieler berühmte geschichtliche Ereignisse tragieren zu lassen. Er begann zwar mit einem Aquarell „Faust und Gretchen". Aber dann wandte er sich zum Studium römischer Privataltertümer aller Epochen, bis herab zu ihrem Nachleben in merovingischer und karolingischer Zeit. Wer etwa heute in Pompeji an einem stillen Tage einsam umherwandelt, durch das Atrium in das Haus des Cornelius Rufus hineinblickt, im Triclinium auf irgend einem Trümmerstück ruhend das Bild der alten Zeit sich wieder zurückruft, der wünscht sich wohl einen Zauberer zur Seite, der die geborstenen Säulen und die niedergestürzten Wände wieder aufrichtet. Er möchte einen Maler finden, der ihm zeigt, wie würdige Männer in purpurverbrämter Toga, die Manuskriptrolle in der Hand, einst hier lesend oder disputierend umherwandelten, wie die Schar der Sklaven geschäftig herbeieilte, im Triclinium das Mahl zu rüsten, wie im Frigidarium der Thermen schöne Frauen das Gewand ablegten, die Sandalen lösten und zaghaft in die erhitzten Räume eintraten. Er möchte die stolzen Römerinnen sehen, die in der Bucht von Bajae über marmorspiegelnde Stufen hinabschritten zum blauen Meere. Nicht die alten Anekdoten von klassischer Männertugend, nicht Mucius Scaevola oder die Helden von Thermopylae, weder Theogonie noch Heroensage möchte er illustriert sehen. Er wünscht nur jenem Volke hier zu begegnen, das einst an den schönsten Punkten Italiens die elegantesten Bauten errichtete und dort, von Sklavenscharen bedient, ein köstliches schlemmerhaftes Leben des Genusses — procul negotiis — fern von allen Geschäften — führte.

Sir Lawrence Alma Tadema ist der ersehnte Künstler, der weder Dichtung noch Historie,

sondern lediglich antike Kulturgeschichte malt. Seit er 1863 zum ersten Male italienischen Boden betreten, lebte er ganz dem Ziele, diese versunkene Welt der glänzenden Marmorsteine, der blitzenden Metallgeräte, der heiteren Mosaikfußböden wieder auferstehen zu lassen. Er hat ein so starkes malerisches Gefühl für diese Dinge, eine so geschickte Hand, er kann sie so verblüffend getreu und so bezaubernd schön malen, daß wir es zunächst als etwas ganz Selbstverständliches hinnehmen, als sei dazu gar nicht eine unglaubliche Gelehrsamkeit, ein umfassendes Studium notwendig gewesen.

Auch Leighton malte ja Antike. Aber das war ihm nur ein Vorwand für schöne Aktfiguren oder für angenehme Gruppen und schöngefältelte Gewänder im Phidiasstile. Ihm war die Antike nichts weiter als neubelebte farbige Skulptur. Alma Tadema aber ist Antiquar. Er malt die antike Welt, als habe er im Jahre 100 n. Chr. selbst in Rom oder Neapel geweilt. Und er lebte ja in gewissem Sinne wirklich in dieser Umgebung. Denn 1871, als er von Brüssel nach London übersiedelte, ließ er sich in Grove-end road ein antikes Haus bauen, das 1874 zwar bei einer Explosion stark zerstört, aber dann wieder in aller Marmorpracht erneuert wurde. Daher die Anschaulichkeit seiner Bilder, zu denen er nur die leuchtende Sonne des Südens hinzudichten mußte. Allerdings herrscht zuweilen eine übertriebene Glätte in seinen Bildern, die den Eindruck der vollen Natürlichkeit stört, als ob die Gewohnheit, Marmor zu malen, sich auch auf die Wiedergabe aller anderen Stoffe übertragen hätte. Daher wirken am überzeugendsten gute Heliogravüren nach seinen Bildern, die man zuweilen für Momentaufnahmen aus dem Altertum nehmen könnte. Diesen Eindruck des Momentanen sucht Tadema möglichst täuschend hervorzurufen durch die Anordnung seiner Figuren, die er nicht zu schönen Gruppen vereint, sondern zwanglos über die Fläche verteilt, niemals dominierend in den Vordergrund setzt, sondern mehr als Staffage in die Mitte des Raumes. Dabei hat für ihn Landschaft und Architektur, Porträt und Kostüm gleichen Wert, er betont nichts und unterdrückt nichts. Alles erscheint



Abb. 354. Alma-Tadema: Der Kunstliebhaber. Glasgow Gallery.



Andere wünschen, daß bei der Wahl der Modelle statt der süßen englischen girls mit dem charakteristisch englischen Munde (Abb. 355) zur Erhöhung der Täuschung italienische Modelle verwendet wären. Aber trotz dieser Klagen bleibt der große Einfluß Tademas auf die englische Kunst seiner Zeit bestehen. Leider schätzten viele in seinen Bildern weniger die Naturbeobachtung, als die klassischen Zitate. Wir aber sehen in Tadema einen tüchtigen Vertreter jenes Realismus, den in Frankreich Meissonier, in Deutschland in höherer Potenz Adolf Menzel repräsentiert (Tafel XVII).

Eine äußerliche Ähnlichkeit mit Tadema hat Albert Moore. Beide behandeln antike Motive. Aber malerisch stellen sie die stärksten Gegensätze dar. Moore (1841—1893) stammt aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater William und seine Geschwister waren Maler. Mit seinem Bruder Henry wanderte er 1853 nach London, wo er die Schule besuchte, während Henry an der Akademie sich ausbildete und ein anderer Bruder, John Colligam Moore, bereits römische Landschaften und vortreffliche Kinderbildnisse malte. Bald hatte sich auch Albert Moore sein Sondergebiet auserwählt. Die schöne Linie der Antike fesselte ihn und verband sich mit dem ererbten koloristischen Zartgefühl zu köstlicher Harmonie. Edle Frauen von der Art, wie sie auf dem Parthenonfries heilige Geräte feierlich tragen, hätte er gern wieder zum Leben erweckt und ihre Marmorschönheit mit duftigen Farben erwärmt. — Während Alma Tadema eifrig darüber nachdachte, welche Haartracht bei den römischen Damen zu Hadrians Zeit Mode war, ließ Moore seiner Phantasie freien Lauf, ohne Rücksicht auf die Lehren der Archäologie. Er wählte sich lieber ein paar stolze englische Mädchen zum Modell (Quartett, 1870), die er auf schöngeformten Veroneser Geigen Musik machen ließ. Er fügt dazu leichte japanische Fächer und bunte indische Shawls, leichtgeblümte Foulards oder schönbedrucktes buntes Leinen, blühende Rosen und keusche Azaleen, und er fragt wenig danach, ob das historisch zusammenpaßt; er träumt nur von der süßen Schönheit jener hohen feinen englischen Mädchenfiguren, die sich so gelassen bewegen, die so viel Gesundheit und Grazie in sich vereinigen und deren edle Formen nie schöner hervortreten, als wenn der geschmeidige Körper in lässiger Ruhe sich streckt. So malt er 1882 die „Träumerinnen", drei Jungfrauen in antikem Gewande auf einer langen, mit weichen Polstern belegten Bank. Es ist eine Harmonie von zarten Fleischtönen, blonden Haaren, weißen Gewändern und lichtgelben Mänteln, dazu Kissen in mattroten und weißgrünen Nuancen, im Vordergrund ein Teppich mit ganz kühlem Rot und stumpfem Grau. Es dominieren im Bilde jene leise vibrierenden Töne, wie sie im Gefieder nordischer Singvögel vorzuherrschen pflegen. So ist für Moore die Antike nur ein Vorwand zur Entfaltung raffiniert dekorativer Stimmungen, deren duftige Reinheit zu gleichen Teilen von leicht getönten antiken Marmorstatuen, von japanischen Farbenholzschnitten, indischen Stickereien und aus der neuen von Morris ausgehenden Schmuckkunst entliehen scheint. Aber darin stimmt er bei aller Verschiedenheit wieder mit Alma Tadema überein, daß er in den Typen seiner Jungfrauen doch stets den modernen Menschen, d. h. das englische Mädchen erkennen läßt, daß er nicht jene geschlechts- und charakterlosen klassischen Köpfe malt, deren fade Rasselosigkeit uns bei Leighton ärgert. Es ist ein Extrakt aus der Natur, aber doch Natur, was er gibt.

Am unmittelbarsten schließen sich die englischen Maler natürlich im Porträt und in der Landschaft an die Wirklichkeit an. Das starke Selbstbewußtsein der englischen Nation spricht sich drastisch in ihrer Vorliebe für Bildnisse aus. Man wird oft an die gleiche

in gleichem Lichte, alles wird mit gleicher Deutlichkeit und Feinheit gezeichnet, ob es nun ein Bronzegitter im Vordergrund oder ein weiblicher Kopf im Hintergrund ist. Diese Art, alles gleich stark zu akzentuieren, gibt seinen Werken jenes Gepräge der Wirklichkeit, wodurch sie unleugbar einen gewissen geschichtlichen Wert erhalten. Wenn er z. B. den Besuch des Kaisers Hadrian in einer britischen Töpferei malt, ist nicht der Kaiser die Hauptfigur. Er steht im Hintergrunde des Magazins, mit dem Besitzer über den Ankauf einer Urne verhandelnd. Vorn aber auf der Treppe, die zum Magazin hinaufführt, sehen wir ein paar Sklaven Geschirr tragen, und unter dem Bogen der Treppe hindurch blicken wir in die Werkstätte, wo in langen Reihen die Arbeiter sitzen und Urnen formen. Überall durchschneidet der Rahmen des Bildes die Figuren, ein von Tadema oft gebrauchter Kunstgriff, durch den er besonders lebhaft den Eindruck erweckt, als sei ein Momentausschnitt auf die gegebene Fläche projiziert. So suchte er mit der Treue in der Raumausstattung und den Kostümen die möglichste malerische Treue zu verbinden. Anfangs bevorzugt er Motive aus der nachrömischen Zeit, z. B. die Erziehung der Söhne Klothildens (1861), oder Fredegunde und St. Praetextatus (1864, Amsterdam, städt. Museum), oder aus der ägyptischen, wie das „Altägyptische Genrebild" (1863) und die „Mumie" (1867). Daneben tauchen griechische Gestalten auf, wie die „Sappho" von 1881. Mit Vorliebe aber schildert er römische Kaiserzeit, etwa den Moment, wie bei der Ermordung des Caligula sich Claudius vor den Söldnern verbirgt, die, alles vor sich niederwerfend, durch den Kaiserpalast stürmen (1868). Oder er malt eine Weinlese im alten Rom (1872), eine Audienz (1875), den Besuch Hadrians in der Töpferei (1884), die Rosen des Heliogabal (1887), den Kunstliebhaber, der seinen Gästen eine neuerworbene Skulptur vorführt (Abb. 354). Alles das ist dargestellt mit der Genauigkeit eines modernen Historikers und zugleich mit dem raffinierten Geschmack des Malers, der den Luxus einer von Kunst erfüllten Zeit mitgenießend nachbildet, der aber ohne poetische Schwärmerei nur historisch verbürgte Tatsachen geben will.



Abb. 355. Alma-Tadema: Roses, Loves Delight.

Vielleicht hat Alma Tadema nicht ganz so vollkommen dies Ziel erreicht, wie es den überraschten Zeitgenossen erschien. In der Auswahl der Vorgänge wie der Gestalten beschränkt er sich ja auf ein enges Gebiet. Manchem erzählt er vielleicht zu ausschließlich von den Annehmlichkeiten des antiken Lebens, zu wenig davon, daß auch im alten Rom nicht alle Menschen schön und gut waren. Empfindlichen Augen verdirbt manchmal die porzellanhafte Glätte, die Luftlosigkeit und die übertriebene Kleinmalerei die Echtheit des Eindruckes.

[illegible]
[illegible]
verwendet wären. [illegible]
[illegible] seiner [illegible]
[illegible]achtung. [illegible]
Vertreter jenes [illegible]
[illegible] Menzel [illegible]

Eine außer[illegible]
[illegible] Aber [illegible]
[illegible] aus einer [illegible]
[illegible] seinem [illegible]
während Henry [illegible]
[illegible], bereits römisch[illegible]
sich nach Albert Moore [illegible]
[illegible] und verband sich [illegible] [illegible]
Edle Frauen von der Art, [illegible]
[illegible] er gern wieder zum [illegible] [illegible]
[illegible]. – Während [illegible] [illegible] der den
[illegible] Damen zu [illegible] [illegible]
[illegible] Rücksicht auf die Lehre[illegible] [illegible]
[illegible] zum Modell ([illegible]
machen ließ. Er fragt dann [illegible]
[illegible] oder [illegible]
fragt wenig danach, ob [illegible]
[illegible] seiner [illegible]
[illegible] und [illegible]
als wenn der [illegible]
„[illegible]erinnen", drei [illegible]
[illegible] Bank. [illegible]
Gewändern und [illegible]
im Vordergrund ein [illegible]
Bild jene leise [illegible]
[illegible]. So in [illegible]
Stimmungen, deren [illegible]
[illegible] von [illegible]
Moore's ausgehenden [illegible]
[illegible] wieder [illegible]
stets den modernen [illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible]. Es [illegible]

Am [illegible]
der Landsch[illegible]
[illegible] sich [illegible]
[illegible]

Neigung der Holländer in ihrer Glanzepoche erinnert. Alle Helden und Staatsmänner, alle Bürgermeister und Kirchenvorstände, alle Parlamentarier und Hochschullehrer, die irgend welche bescheidenen Verdienste sich erwarben, dürfen sicher sein, daß ihr Konterfei an der Stätte ihrer Wirksamkeit aufgehängt wird. Die Rathäuser und Sakristeien, die Gerichtsgebäude und die Halls der Colleges gleichen Porträtgalerien, und die englischen Besucher solcher Räume haben ein geradezu rührendes Interesse für Namen und Lebensumstände der Abgebildeten. Dennoch liegt den so Geehrten meist jede Prahlerei, jedes Prunken fern. Es ist eine Gewohnheit, der man sich fügt. Darum ist die Mehrzahl der Männerbildnisse von einer schlichten Würde und oft ohne jene weibische Süßlichkeit, die bei uns so unausstehlich wirkt. Schon im Ausgange des XVIII. Jahrhunderts hatten sich ja die großen Porträtmaler, wie Reynolds und Gainsborough, nach ihnen auch Lawrence, als die eigentlichen Großmeister englischer Kunst erwiesen. Gegen die Leistungen jener genialen Führer fielen die Schöpfungen des schon erwähnten Historienmalers Sir Francis Grant (1804—1878) und des Genremalers James Sant (geb. 1820), freilich sehr ab. Sant hatte seinen Ruf einem Bildnis Ihrer Majestät der Königin zu verdanken. Daraufhin war er 1872 Hofmaler geworden und durfte seitdem nach Herzenslust die ganze königliche Familie porträtieren, sowie alle, die dem Hofe nahestanden oder ihn nachahmten, besonders die Damen.



Abb. 356. W. Ouleß: Porträt des Sir George Scharff.

Erst in der folgenden Generation tritt die Porträtmalerei wieder glänzender hervor. Auffallend ist nur, daß sie in England selten als Spezialität betrieben wird, wie in Frankreich und Deutschland. Dafür gibt es kaum einen der großen Historien- oder Genremaler, der sich nicht auch im Bildnis bewährt hätte, Leighton sowohl wie Poynter, John Pettie und G. D. Leslie so gut wie Frank Holl und Horsley, und nicht minder Watts, Herkomer und J. E. Millais. Der letztere erwarb sich damit sogar den wohltönenden Beinamen des „britischen Franz Hals", der vielleicht mit etwas mehr Recht seinem Schüler Walter William Ouleß zugekommen wäre. Ouleß ist 1848 in St. Helier auf Jersey geboren, der an Naturschönheiten so reichen britischen Insel an der französischen Küste. Er erhielt in London eine gute Ausbildung. Seine Bildnisse, wie das des Kardinals Manning und des Naturforschers Charles Darwin, sind Meisterwerke von imponierender Größe (Abb. 356). Ihm kommt J. J. Shannon gleich, 1863 in Neuengland geboren, aber seit 1878 als Schüler von Poynter an der Kensington-

Schule zu London ausgebildet. Er ist der Lieblingsmaler der englischen Damen geworden, weil er die kostbaren Toiletten und Schmuckstücke mit Kennerblick zu taxieren und überdies bei aller Ehrlichkeit und Genauigkeit der Darstellung doch jeder Dame eine gewisse ladylike aristokratische Erhabenheit zu verleihen wußte, auch wo sie dem Original mangelte. Darin leistete auch der Genremaler Orchardson etwas, dessen Bildnisse farbig und doch wie gemeißelt, so präzis in der Form erscheinen. In der malerischen Behandlung ist der geniale Amerikaner Sargent diesen Engländern entschieden überlegen. Aber die kühle Größe, die reservierte Eleganz und die sorgfältige Vollendung, die bei Shannon und Ouleß vorherrscht, scheint der aristokratischen Klientel in London weit besser zu gefallen, als die geistvolle, nervöse Lebendigkeit des Amerikaners. Diese Herrschaften wünschen im Bilde ebenso tadellos kostümiert und frisiert zu erscheinen, wie im Leben. Sie lieben es nicht, auf der Leinewand in einem Meer von grauen und braunen Tönen oder in einem wundervollen Strom glänzender blauer und grüner Farben zu schwimmen. So etwas überlassen sie Schauspielerinnen, Künstlern und Gelehrten. Überhaupt liegt es nicht in der Natur des Engländers, auf malerische Effekte besonderen Wert zu legen, Bildnisse phantastisch ausschmücken zu lassen. Exakte Wiedergabe des Tatbestandes sagt ihm mehr zu.

Eine ähnliche Gesinnung offenbart sich auch im Schlachtenbilde, das erst spät sich entwickelt, im wesentlichen in Anlehnung an die vorzüglichen Holzschnitte der englischen illustrierten Zeitungen. Nicht als ob es in England an Interesse für militärische Dinge fehlte. Im Gegenteil. Es steckt zweifellos ein starker soldatischer Geist in dieser für körperliche Leistungen so interessierten Nation, mag dieser Geist auch noch so sehr durch kaufmännische Erwägungen gedämpft sein. Aber trotz der fanatischen Begeisterung für **Her Majesty's glorious army** begegnet man drüben selten jener Sorte Schlachtenbilder, mit denen man in Berlin am liebsten alle Wände bedecken möchte. Dabei hat es in der langen Regierungszeit der Königin Viktoria kaum ein Jahr gegeben, in dem nicht englische Truppen in irgend einem Weltteile gefochten hätten, so daß die Spezialzeichner der Londoner Journale nicht genötigt waren, ihre Kriegseindrücke auf dem Manöverfeld zu sammeln. Diese militärischen Spezialartisten wurden ja bald ein besonderer Typ des englischen Journalismus. Rudyard Kipling hat uns in seinem Roman „Erloschenes Licht" jene auf Kampf und Schlacht, auf Entbehrungen und Leiden aller Art dressierten Männer kennen gelehrt, die mit Skizzenbuch und Revolver unter steter Lebensgefahr die Welt durchziehen. Ihnen ist es nicht immer vergönnt, neben dem Stabe reitend, die Schlacht mit dem Glas zu verfolgen und zum Schluß im Hauptquartier ein Sektdiner bereit zu finden. Der englische Kriegsreporter ist Kombattant, er muß auf Gefangenschaft, Verwundung und Tod gefaßt sein. Neben dem britischen Offizier, der seine Ägypter gegen den Mahdi führt, läßt er sich auf dem Rücken des schlanken Reitdromedars dahinschaukeln, oder im Ochsenkarren durch Sandwüsten schleppen. Er steht im englischen Karree, wenn plötzlich die schwarzen Teufelsgestalten der Zulus hinter phantastisch bemalten Schilden auftauchen. Er steht hinter dem Dudelsackbläser vom Hochländerregiment, der allen voran auf die Schanze gesprungen ist, zwischen den schottischen Füsilieren, die mit nackten Knieen sich durch Dornen, Stacheldraht und eingerammte Pfähle hindurcharbeiten, um an den Feind zu kommen. Er steht vor den heranbrausenden Geschwadern der afghanischen Reiter, vor den schaumumflossenen schnaubenden Rossen, über denen Säbel, Lanzen und turbangeschmückte Köpfe drohend erscheinen. Das ist seine Welt. Da malt er nicht schöne

Gruppen und koloristische Effekte, wie Detaille und Neuville, oder königliche Paradereiter mit etwas Pulverdampf, wie Camphausen und Hünten, sondern die heiße Glut der Schlacht und das verzweifelte Ringen des einzelnen, Auge in Auge mit dem blutdürstigen Feinde.

Aus diesen Militärzeichnern wurden zuweilen auch Militärmaler. Aber sie bewahren bei der Aufführung in Öl oder Aquarell durchaus den Charakter der Illustration, verändern nichts aus Kompositionsrücksichten, sondern geben präzis die Situation. Der hervorragendste unter ihnen ist Richard Caton Woodville (geb. 1856), einer der besten Mitarbeiter der Illustrated London News, ein famoser Zeichner, der für die ethnographischen Besonderheiten der fremden Völker, für das Charakteristische des Terrains und der Truppenbewegungen ein ungemein feines Auge hat. Seine mit chinesischer Tusche breit angelegten Illustrationen begeistern durch das sichere Erfassen des spannenden Momentes. Noch im Jahre 1879



Abb. 357. R. Caton Woodville: Maiwand. Liverpool, Walker Art Gallery.

dokumentierte sich Woodville in der Royal Academy mit seinem Bilde der „Schlacht bei Leuthen" als ein Schüler der Düsseldorfer Akademie. Im russisch-türkischen Kriege (1878) und im ägyptischen Feldzuge (1882) vergaß er die friederizianischen Heldentaten und malte nun „Candahar" (1881), „Maiwand" (1882, Liverpool-Gallery, Abb. 357), die Garde bei Tel-el-Kebir (1884) und andere Kämpfe der ruhmreichen britischen Armee.

Neben Woodville ist als Militärmaler vielleicht noch ein anderer Schüler der Düsseldorfer Akademie zu nennen, Ernest Croffts (geb. 1847), ferner A. C. Gow (geb. 1848) und Stanley Berkeley. Den größten Erfolg auf diesem Gebiete errang aber eine Dame, Elizabeth Butler (Miß Thompson, geb. 1847), eine brillante Pferdemalerin und vortreffliche Kennerin der Uniform, künstlerisch den Vorgenannten kaum nachstehend. Während aber die andern sachlich bleiben, kann Mrs. Butler es sich nicht versagen, gelegentlich einen senti-

mentalen Ton in ihre realistisch gemalten Szenen zu bringen, so in dem Bilde „Balaklava" (1874, Manchester Gallery), gemalt nach Tennysons Gedicht „Charge of the light brigade". Die Hauptfigur ist ein halb wahnsinnig aus der berühmten Kavallerieattacke zurückkehrender blutbedeckter Reiter. Meist beschränkt sich das Anekdotische auf den Titel des Bildes, wie in „Floreat Etona", wo der Führer einer Kavallerieattacke seinem stürzenden Kameraden, der mit ihm zusammen einst am vornehmen Eton-College studierte, als Abschiedsgruß „es lebe Eton" zuruft, um dann selbst dem Tod durch Feindeskugeln entgegen zu gehen. Hier, wie in „Scotland for ever" erinnert Mrs. Butler durch die sorgsame Zeichnung und die erstaunliche militärische Detailkenntnis lebhaft an Meissonier.

Ebenso auffallend, wie die geringe Zahl der Schlachtenmaler, ist das Fehlen ethnographischer Spezialisten. Während wohl kaum ein Volksstamm auf Erden existiert, den nicht ein Engländer besucht hätte, malt man von alledem da drüben so gut wie nichts. Es gibt ja neben den älteren guten Orientmalern, John Lewis (1805—1876) oder William Müller (1812—1845) auch einige Neuere. Aber sie sind doch ebenso spärlich gesät, wie, trotz der englischen Sportliebe, die guten Tiermaler. Pferde, Hunde und andere Zuchttiere werden alljährlich dort drüben in Menge „abgebildet". Aber nur selten hält man es für notwendig, daraus „Bilder" zu machen. Der Engländer als guter Tierkenner weiß sehr wohl, daß das, was den Fachmann am Zuchttier interessiert, der „malerischen Behandlung" widerstrebt. Darum begnügt er sich mit der naturwissenschaftlich getreuen graphischen Darstellung, mit der Betonung der Rassenmerkmale, und vermeidet so den Fehler, den Landseer und die meisten kontinentalen Tiermaler begangen haben. Nur Richard Ansdell (1815—1885), ein ehemaliger Historienmaler, ging noch jenen falschen Weg (seit 1843) und suchte „das Menschliche im Tier" zu entdecken. Aber durch eine Reise nach Spanien wurde er sachlicher und dadurch gewannen seine Bilder, z. B. die „trinkenden Maultiere", der „verirrte Schafhirt" (1860), die „Ziegenfütterung in der Alhambra" (1871) und später aus der heimischen Tierwelt die „Heimat des Hochwildes" (1877).

Briton Rivière (geb. 1840) ragt als Maler über Landseer und Ansdell weit hinaus. Aber so stimmungsvoll seine Szenerien sind, und so großartig die Zeichnung, besonders der wilden Tiere, so lebt doch auch in ihm noch das Bedürfnis nach rührenden oder grauenvollen Geschichten, in denen die Wüstenkönige und Dschungelräuber das böse Prinzip repräsentieren müssen. Zu solchen romantischen Tiertragödien war Rivière wohl durch seine gelehrte Vorbildung angeregt. Denn obwohl Sohn eines Malers, hatte er in Oxford studiert und den Magistergrad erlangt, ehe er reuig zur Malerei zurückkehrte. Aber schon 1858, also achtzehnjährig, hatte er sein erstes Bild (Schafe) in der Academy ausgestellt, und in der Folgezeit bewies er unablässig seinen scharfen Blick für alles Tierleben. Besonders die schlangenartigen Bewegungen der Panther und Löwen, wie sie sich ducken, den Körper vorwärtsschieben oder mit gekrümmtem Rücken, eingezogenen Pranken und angelegten Ohren den Feind belauern, dann wieder im wilden Dahinstürmen den geschmeidigen Körper weit strecken, das sah er schärfer als viele vor ihm. Aber als „gebildeter Mann" ließ er sich daran nicht genügen. „Statt Löwen im Käfig" zu malen, stellte er einen Mann in assyrischem Gewande zwischen sie, nicht etwa einen Tierbändiger, sondern laut Unterschrift „Daniel in der Löwengrube" (1872). Er malt einen Löwen und zwei Löwinnen im Mondlicht, langsam und majestätisch die Stufen einer Steintreppe hinanschreitend, hält es aber für unbedingt

notwendig, noch die bekannte Palastruine von Persepolis als Hintergrund hinzuzufügen, um das Bild schmackhafter zu machen (1878). Auch begnügt er sich nicht damit, ein paar wild daherstürmende Löwen zu malen, sondern spannt sie vor eine antike Biga, auf deren Deichsel mit Lebensgefahr ein nackter Jüngling balanciert, dem der unmotivierte Name Phoebus (Apollo) verliehen ist. Und diese Verbindung möglichst naturwahr dargestellter Raubtiere mit antiken Aktfiguren ist fast noch unsympathischer, als jene Manier der älteren Meister, die den Haustieren übermenschliche Tugenden, den wilden Tieren entsetzliche Grausamkeit andichten. Übrigens hat Briton Rivière in späteren Bildern, wie „His only friend" und die „Spielgefährten" auch noch die Seelengüte des Haushundes verewigt, während er in seinem Circebild (Abb. 358) wohl unfreiwillig an Oberländer streift. Damit lenkte er also ganz in Landseers Bahnen ein, den er als Maler übertraf, als Zeichner nicht immer erreichte. Die Darstellung des



Abb. 358. Briton Rivière: Circe.

Tieres kam dabei zu kurz, weil die Wirklichkeit dem schönen Gedanken, den novellistischen Einfällen untergeordnet wurde. Es trat der merkwürdige Fall ein, daß hier die Künstler weniger künstlerisch empfanden, als der schlichteste Mann aus dem Volke. Mit welchem Vergnügen beobachtet ein jeder von uns das Tier im Freien, etwa die ungelenken Bewegungen junger Kälber oder Fohlen, die täppischen Bewegungen junger Hunde, die kraftgeschwellte Gestalt eines Stieres oder den feinen Seidenglanz auf dem Fell eines gutgepflegten Pferdes. Wie drängt sich im Zoologischen Garten das Volk vor den Gitterstäben, wie lauert jeder darauf, daß der ruhende Löwe sich erhebt, wie bewundert man den mächtigen Bau des Kopfes und der Brust, wie erstaunt man über das schwache Hinterteil; wie erfreut man sich am Spiel der Muskulatur, an der schlangenartigen Beweglichkeit des im Käfig umherjagenden Panthers. Öffnet eins der großen Raubtiere den Rachen, so empfindet selbst der an Beobachtung nicht Gewöhnte den malerischen Effekt, den die blinkenden Zähne und die breite farbige Zunge vor dem dunklen Hintergrunde des Schlundes ausüben. Von Käfig zu Käfig wächst das Interesse. Hier beobachtet

man den scheinbar so plumpen und doch gelenkig einherschreitenden Eisbären, mit dem feinen Schädel, unter dem die kleinen Augen so tückisch blicken, mit den wuchtigen Pranken und dem herrlichen, weißglänzenden, zottigen Fell. Dort folgt man mit Eifer den nervösen Bewegungen einer Gazelle, oder staunt über die wie aus Panzerplatten zusammengefügte Haut des Nashorns, über die kurzen, fast zu schlanken Beine. Im zoologischen Garten herrscht überall ein natürliches Interesse an der künstlerischen Erscheinung des Tieres, an der Art seines Auftretens, seiner Bewegungen, und es fällt keinem ein, rührende Seelenzüge von den Tieren zu erwarten. Auf diesem schlichten, aber selbstverständlichen Standpunkt hätte doch jeder echte Tiermaler stehen müssen, wenn er Respekt vor der Natur besaß, wirkliches Verständnis für den ungeheuren Reichtum der Individualitäten, für die zahllosen Reize, die aus solchem Wechsel in Form, Farbe und Material der Lebewesen sich ergibt. Aber solche rein sachlich und künstlerisch empfindende Tiermaler sind auch in England selten. Briton Rivière hätte dazu gehören können, wenn er nicht krampfhaft grade nach dem gestrebt hätte, was ihm nicht lag, nach



Abb. 359. J. M. Swan: Durst.

dem seelischen Ausdruck im Tiere. Dagegen ist John Macallum Swan (geb. 1847), in London und Paris ausgebildet, einer der intimsten Kenner der großen Raubtiere, der mit wenigen Strichen die Körperbildung, die Gangart, den persönlichen Ausdruck und zugleich die Eigentümlichkeiten der Knochenbildung, des Felles, der Färbung auszudrücken weiß (Abb. 359). Besonders frappant sind seine kleinen Studienblätter in Pastell oder einfarbiger Kreide, aber nicht minder die größeren Tierbilder und Statuetten. Denn als Schüler von Frémiet führt er das Modellierholz so sicher wie den Pinsel. Kurz, Swans Tätigkeit bedeutet einen ungeheuren Fortschritt gegenüber der englischen Tiermalerei des verflossenen 19. Jahrhunderts, und an ihn knüpfen sich die Hoffnungen der Jüngeren.

Viel schwerer wurde es den Landschaftern gemacht, Fortschritte zu erzielen. Ihnen hatten Constable und Turner fast alles vorweg genommen, die malerische Stimmung, die feinen Tonwertungen, die Darstellung der atmosphärischen Erscheinungen, sogar die impressionistische, alle Einzelform unterdrückende Malweise. Die natürliche Reaktion gegen diese Art der Darstellung erschien in den Werken der Prärafaeliten, in ihrer Forderung, jede Einzelheit scharf zu zeichnen, die Farben lieber hart und bunt nebeneinander zu stellen, als sie durch Schatten in eine unwahre Harmonie zu bringen. Dieses Prinzip war so über=



Abb. 360. John Linnel: Wandernde Hirten.



Abb. 361. J. C. Hook: The Bonxie, Shetland.

zeugend, daß auch von den älteren Malern mancher zu der neuen realistischen Landschaftskunst überging. Unter ihnen John Linnel (1792—1882), ein Schüler von Benjamin West, der schon 1809 für seine Landschaft „Removing Timber" einen Preis erhalten hatte. Als ein vielseitig Begabter hatte er nebenher noch Miniaturporträts und Genrebilder gemalt, hatte radiert und modelliert. Dann schuf er, der intime Freund des Phantasten William Blake, weiche sonnige Landschaften, die allmählich unter dem Einfluß der Präraffaeliten, besonders des Holman Hunt, immer schärfer und detailreicher wurden (Abb. 360). Als Linnel schließlich das neunzigste Lebensjahr erreicht hatte, spiegelte er die Entwickelung mehrerer Generationen von Landschaftern in sich wieder. Ähnlich erging es James Clarke Hook (1819 in London



Abb. 362. G. Vicat Cole: Im Londoner Hafen (The Pool of London).
London, Tate Gallery.

Nach einer Photographie von Ellis & Hayward, London.

geboren), der als Schüler der dortigen Akademie mit Genrebildern begann, aber nach verschiedenen Reisen in Italien und Frankreich zur Landschaft überging. Er wird an den Küsten von England und Holland heimisch, die er etwas hart, aber groß und farbig darstellt (Abb. 361). Später, z. B. in einem Bild in der Galerie zu Birmingham „Holländische Fischerbarken von der Doverbank heimkehrend" (1870) und in drei Seebildern aus den achtziger Jahren (London) ist er breit und tonvoll. Weniger Entwickelungsfähigkeit, aber eine erstaunliche Zähigkeit offenbarte ein dritter Landschaftssenior, Th. Sidney Cooper (1803—1902), der bis zu seinem 99. Lebensjahre ausstellte und sogar alle seine Bilder bis zum letzten verkaufte.

Landschafter von Geburt sozusagen war Vicat Cole (1833—1893), der als Sohn des Landschafters George Cole (1810—1883) schon früh seinen Vater auf Studienreisen nach

England und Deutschland begleitet und schon 1852 zum erstenmale ausgestellt hatte. Später malte er auf Holmbury Cottage in der Grafschaft Surrey etwa in der Art des Constable, aber mehr zu realistischer Detaillierung fortschreitend, die Felder und Hügel jener üppigen Gegend. Durch sein Bild „Die goldene Krone des Sommers" wurde er auf der Pariser Ausstellung von 1867 berühmt und seitdem wiederholte er häufig dies Thema, ein von leuchtender Sonne überstrahltes goldgelbes Kornfeld, im Wechsel mit anderen Sonneneffekten, z. B. 1868 „Herbstwald" und 1871 „Herbstgold". Etwa seit 1880 widmet er sich ganz einer groß angelegten künstlerischen oder richtiger gesagt topographischen Aufgabe, einer „Lebensgeschichte der Themse in Bildern".. Nun verbrachte er die Sommer auf seiner Dampfbarkasse, befuhr die Themse von der Quelle bis zur Mündung, um immer neue Protokolle über sie aufzunehmen. Er malt die umbuschten Wasserflächen, die von üppigem Grün und Baumgruppen eingeschlossenen



Abb. 363. John Brett: Der Leuchtturm.

Ufer bei Abingdon (1882) und Oxford (1884), die Mündung der Isis in die Themse (1890), die goldenen Kornfelder bei Gatehampton (1886) und Goring (1888). Im Herbst legte er bei Hartswood an und gelangte schließlich dorthin, wo der mächtige Strom meilenweit zu beiden Seiten von den Docks und Quaianlagen Londons, von den Villen, Palästen und Warenhäusern eingesäumt, von zahllosen Brücken überspannt wird. Im „Pool of London" (1888, National-Gallery, Abb. 362) stellt er auf einer 6:10 Fuß breiten Leinewand den imposanten Schiffsverkehr an diesem Mittelpunkt des Weltverkehrs dar, mit Dampfern, Seglern, Kohlenbarken im Vordergrunde, durch deren Rauch und Dunst die Silhouette der Stadt mit St. Pauls Cathedral, London Bridge und Towertürmen im silberleuchtenden Hintergrund sichtbar wird. 1890 hatte er die Ansicht von Greenwich vollendet und die von Gravesend begonnen, so daß er an der Mündung der Themse und am Ende seines großen Werkes angelangt war. Da mußte er 1893 vor dem unvollendeten Schlußbilde den Pinsel auf immer niederlegen.

Dieses Unternehmen, diese Vermischung des geographischen und lokalpatriotischen Interesses mit der malerischen Idee ist überaus bezeichnend für englisches Kunstleben. Damals war Monet schon beschäftigt, ein paar Heuschober in allen Beleuchtungseffekten, in allen Stimmungen der wechselnden Tages- und Jahreszeit zu porträtieren, um zu zeigen, wie unwesentlich das Objekt der Darstellung für den Landschafter ist, wie seine Empfänglichkeit für die feinsten Nuancen der Farbe, der Stimmung, für das atmosphärische Leben allein maßgebend sein sollte. Nun war allerdings auch Cole zunächst zu seinem Werke veranlaßt durch malerische Empfänglichkeit für die schönen Stimmungen der Themse. Doch überwog bei ihm immer mehr jene Auffassung, die „das Motiv“ für den wesentlichsten Teil des Kunstwerkes nimmt, die „Ansichtspostkarten in Öl“ bevorzugt.



Abb. 364. Henry Moore: Das Kanal-Postboot.

In gleichem Sinne arbeitet auch noch Andrew Maccallum (geb. 1828 in Nottingham), der nach langen Reisen in Italien, Griechenland und dem Orient seit 1858 in London ansässig war. Neben Bildern aus der Heimat, Ansichten von Balmoral, Glen Muich (1877), Burnham Beeches (Silvery Moments, 1885, Tate Gallery, London), malt er den Orient, die Zerstörung Jerusalems durch Titus (1861), das alte Rom (1868), den Sonnenaufgang bei Theben.

Als Maler übertrifft ihn John Brett (1832—1902), aus Cornwallis gebürtig. Er war ganz in Ruskins Geiste durchdrungen vom Werte des „finish“ in der Malerei und konnte sich nicht genug tun in der Ausführung. Als er 1858 sein Bild „Stone Breaker“ ausgestellt, erklärte Ruskin dasselbe für das beste des Jahrhunderts, und beteuerte, daß Brett neben John Lewis wegen der Exaktheit der Zeichnung der Prärafaeliten würdig sei. Ruskin wiederholt dieses Lob 1859 vor dem „Val d'Aosta“. Später wird in Brett jene Wassersehnsucht lebendig, die viele Londoner veranlaßt, ein sogenanntes Hausboot am Ober-

lauf der Themse zu verankern und es als Sommeraufenthalt für die ganze Familie einzurichten, oder den Wohlhabenden dazu reizt, einen großen Teil des Jahres, ja, zuweilen den größten Teil des Lebens auf eigener Yacht die Welt zu umsegeln. So zog auch John Brett auf eigenem Schiffe unermüdlich durch die Fluten, beständig nach der Natur malend. Bald ankert er vor der „weißen Sandbai" (1872), bald malt er am Frühmorgen unter „Granitfelsen" (1873), oder auf den „Scilly-Inseln" (1874), immer sehr kraftvolle, kontrastreiche, sehr ehrlich die Natur wiederspiegelnde Bilder (Abb. 363). Als ein ihm gleichstehender Seemaler gilt Henry Moore (1831—1895), Bruder von Albert Moore, bei seinem Vater und später in London ausgebildet. Aus seiner Frühzeit gibt es auch Binnenlandmotive, wie die „Schweizer Matte im Juni", 1857 von Ruskin wegen der feinen Zeichnung gelobt. Seit 1858 macht er sich auf der See heimisch, deren wilde Wogengänge, deren im Sonnenschimmer zitternde Lichtfläche zu wiederholen er nicht müde wird (Abb. 364). Sein erster großer Erfolg war 1885 sein „Catspaw off the Land". 1886 erhält er in Paris mit „Clearing after rein" den Grand Prix und die Ehrenlegion und zwar mit vollem Rechte.

Während das Vorbild der englischen Prärafaeliten zuweilen zu übertriebener Härte und Buntheit verlockte, führt das Beispiel der französischen Fontainebleau-Schule zu stimmungsvoller Behandlung. Aber diese empfindungsvolle Manier wird in England meist übertrieben. Walker und Mason tauchen ihre Landschaften zu tief in den rosigen Schimmer des Abends oder in die weichen Töne der herauffsteigenden Nacht. Während sie die bräunlichen Schatten der alten Schule vermeiden, bevorzugen sie harmonisch verschmolzene warme und lichte Farben. Für solchen empfindsamen Naturgenuß ist der Großstädter in England immer disponiert. Wer aus dem dumpfen Kontor unter Lebensgefahr durch die engen Straßen der City hinausgeradelt ist, oder aus der erstickenden Atmosphäre der Untergrundbahn endlich bei seinem Heim in einem Villenvorort auftaucht, der genießt doppelt und dreifach die behaglich dämmernde Abendstille auf dem Lande. Und dieses selige Aufatmen in der Natur überträgt sich auf die Maler. Auch Herkomer hat in seinem „our village" das home, sweet home mit seiner schlichten Umgebung verherrlicht. Andere malen schöne „Aussichten" in aquarellartig zarten Tönen, oder schmücken, wie Birket Foster (geb. 1825), ihre aquarellierten Landschaften durch niedliche Szenen aus dem Kinderleben, oder suchen, wie John W. Inchbold (1830 bis 1888), romantische Punkte Englands, etwa auf der Insel Wight oder in Bolton Abbey, oder die prähistorischen Stein-Denkmale, die Stonehenge von Salisbury auf. B. W. Leader (geb. 1831) durchzieht die Berge von Wales, Schottland und der Schweiz, um schöne Ansichten zu bringen, daneben auch romantische Szenen aus der Umgebung seiner Heimatstadt Worcester, wie den Kirchhof in Wales oder Tintern-Abbey (1874). Auch die aus Amerika gebürtigen Gebrüder Parton (Arthur, geb. 1842, und Ernest, geb. 1845), wären hier zu nennen, ferner A. Marshall (geb. 1840), James Aumonier, ein früherer Musterzeichner, der sich autodidaktisch so weit herangebildet hatte, daß sein „Sonnenuntergang in Sussex" 1889 in Paris die goldene Medaille erhielt. Ferner der zarte und vielseitige A. East (geb. 1849), der in Glasgow und in Barbizon, später in Japan seine Studien machte.

Diese englische Landschaftsschule wird wesentlich gefördert durch die Mitarbeit schottischer Maler, die zum guten Teil ihre Laufbahn in London beschließen, weil sie hier einen besseren Kunstmarkt treffen. Die Schönheiten der Natur, das heißt ihre malerischen Werte, fanden

ja stets bei den Schotten mehr Berücksichtigung als bei den Engländern. John Robertson Reid (geb. 1851), der Bruder des Präsidenten George Reid, malt in London frische, sonnige Hafenbilder mit zufriedenen Matrosen, netten Kindern und gesunden Frauen. Daneben wurde James Docharty (1829—1878), der bis 1861 als Musterzeichner in Glasgow lebte, schnell als Landschafter berühmt. Dazu kommen Robert Macgregor, der Darsteller des Fischerlebens, Peter Graham, der 1836 in Edinburgh geboren ist, seit 1866 aber in London lebte, wo er mit einer „Überschwemmung in den Hochlanden" Aufsehen erregte. Weiter Hugh Cameron (geb. 1835), dessen Bauernmädchen noch ein paar Grad zierlicher und sanfter sind als bei Jules Breton oder Vautier (Abb. 365). Dann Collin Hunter aus Glasgow (1841—1904), der seine Lehrjahre bei Bonnat in Paris durchmacht und dort Reichtum und Kraft der Farbe erwirbt. Stimmungsvoller ist John Mac Whirter (geb. 1839 bei Edinburgh), der von Studienfahrten durch Norwegen, Italien und Amerika großartige Aufnahmen mitbrachte, aber auch duftige Hochlandsidylle und Moorlandschaften von düsterer Stimmung malte, um sich schließlich auf virtuose italienische Veduten zu beschränken. Neben ihm stehen James Macbeth (geb. 1847) und sein Bruder, der vortreffliche Maler und Radierer Robert W. Macbeth (geb. 1848), die Söhne des Landschafters Norman Macbeth (1822—1888), ferner Hamilton Maccallum (geb. 1843) und viele andere. Denn Schottland, wie weiterhin noch ausgeführt werden muß, ist verhältnismäßig weit reicher an malerischen Potenzen als England oder gar Irland.



Abb. 365. Hugh Cameron: Die Heuernte.

Zum Schluß lehrt uns ein Rückblick auf diese Epoche der englischen Malerei, daß sie an weitgreifender Wirkung nicht mit den kontinentalen Schulen, besonders in Frankreich, wetteifern kann. Aber die glückliche Anpassung der Maler an die heimische Eigenart läßt den Engländer dieses Minus an künstlerischer Potenz nicht fühlen, und gibt ihm das stolze Bewußtsein, auch hierin an der Spitze der Menschheit zu marschieren.



Abb. 366. John Bell: „Amerika", Eckgruppe vom Albert-Memorial. London.

c) Bildnerei.

Mac Coll erwähnt in seinem geistreichen Buche „Nineteenth Century Art" nur einen englischen Bildhauer, A. Stevens. Von den übrigen zu sprechen scheint ihm nicht notwendig. Das ist hart, aber nicht unverdient. Die Skulptur blieb in England immer das Stiefkind, weil ein auffallender Mangel an plastischem Empfinden bei Kunstschaffenden wie Kunstgenießenden herrscht. Dennoch bringen es die allgemeinen Kulturverhältnisse, die internationalen Prinzipien der Kunstpflege mit sich, daß in den vereinigten Königreichen nicht weniger in Stein und Erz produziert wird, als irgendwo auf dem Kontinent. Auch in England hatte man dem Volke den Wunsch und das Bedürfnis suggeriert, jeden freien Platz, jede leere Wandfläche in öffentlichen Gebäuden, z. B. im Parlamentshaus, mit einer Bildsäule oder sonst einem Denkmal verziert zu sehen. Darum fühlte man sich auch sofort nach dem Tode des Prinzgemahls (1861) zur Errichtung des Albert-Memorials verpflichtet, das in seiner Überladung als typisches Beispiel gedankenloser Denkmalsfabrikation gelten darf.

Gerade in den sechziger Jahren trat die Denkmalswut in England immer rücksichtsloser hervor. Aber dieser große Augenblick fand nur ein schwaches Geschlecht. Immer noch bildete die Antike die Grundlage für das Studium der jungen Leute, d. h. das Auswendiglernen ihrer Formen, die Nachahmung ihrer Gewandmotive. Die Kopiersucht grassierte fast noch schlimmer als in Deutschland. Dazu kam freilich als Korrektiv ein gewissenhaftes, aber mechanisches Modellstudium, und aus diesem Versuche, Antike und Modell gleichmäßig zur Geltung zu bringen, erwuchs jener schwunglose, in seiner Regelrichtigkeit so unerquickliche schülerhafte Klassizismus, in den allerhand französische und italienische romantische Einflüsse noch hineinspielen.

Ein so unerfreulicher Künstler, wie der Baron Charles Marochetti (1805 bis 1868), in Turin geboren, aber an der Ecole des Beaux-arts in Paris und in Bosios Atelier herangebildet, galt als führendes Genie. Für Turin hatte er die große Reiterstatue Emanuels von Savoyen geschaffen, dann in Paris am Arc de l'Etoile mitgewirkt, um schließlich 1848 nach London überzusiedeln. Neben zahlreichen Porträts arbeitet er hier in St. Pauls das Krimdenkmal (Relief). Die weichliche Schönheit seiner wohlpolierten Gruppen und Statuen fand natürlich lebhaften Beifall. Für Glasgow lieferte er eine Reiterstatue der Königin Viktoria, die übrigens merkwürdig gut und einfach behandelt ist. Er folgte darin einer von den Klassizisten geförderten Neigung, Reiterdenkmale prunklos zu gestalten, ein Prinzip, das dem Kontinent leider fremd blieb. In England begegnet man nur selten jener geschmacklosen Anhäufung von allegorischen Personen und Emblemen, jenen bis auf den letzten Quadratzoll mit Ornament und Reliefs überdeckten, durch vorgesetzte Figuren überladenen Sockeln ohne Würde und Wirkung, deren das deutsche Gemüt immer noch nicht entraten kann. Dafür dient in der Regel als Unterbau ein einfacher Steinwürfel mit Basis und einer kräftigen Aufschrift in lateinischen Lettern. Sofern eine oder zwei Figuren hinzugefügt werden, sind diese meist ganz realistisch behandelt. Gar nicht Mode sind die bei uns heute noch unentbehrlichen „Denkmalpferde", jene schweren Tiere von ganz undefinierbarer Rasse und seltsamer Gangart, mit flatternder Mähne und endlos langem Schweif, auf deren fettem Rücken gewöhnlich ein wohlbeleibter Landesvater in moderner Uniform sich Mühe gibt, heroisch auszusehen. Der Engländer ist zu sehr Pferdekenner, als daß er solche Ungeheuer duldete, und zu sehr Reiter, als daß er einem Bildhauer erlaubte, einem Mann auf einem Pferde schlechten Sitz zu geben, oder ihn gar die törichten Zirkuskunststücke machen zu lassen, die bei uns durch Balancieren von Schwertern, Feldmarschallstäben und dergleichen geleistet werden. Dafür unterscheiden sich die Standbilder der nicht berittenen Sterblichen ganz wie bei uns nur durch Kostüm und Gestikulation von einander. Anfangs war bei diesen Denkmalen auch noch der als Toga drapierte Mantel Mode, sowie Beinkleider mit möglichst antikem Faltenwurf. Das hörte etwa seit der Mitte des Jahrhunderts fast ganz auf. Allerdings wurde durch solche Vereinfachung die Uniformität in den Werken der damaligen Bildhauer noch auffallender, die ja ohnehin aus den Ateliers ihrer klassizistischen Lehrer viel Schematismus mitgebracht hatten. Das gilt besonders für die Mitarbeiter am Parlamentshaus. Hier war zu ornamentalen und figürlichen Arbeiten John Evans Thomas herangezogen worden (1813—1862), ein Bildhauer und Architekt, der auch für die Euston Railway Station Reliefs mit allegorischen Gestalten englischer Städte und manche andere dekorative Skulptur an Palästen und Landhäusern geliefert hat. Im Museum zu Birmingham lernt

man ihn nicht gerade günstig kennen durch seine schwerfälligen Bronzegruppen „Königin Laodicea" und der „Tod des Teudric". Am Parlamentshause begann auch Alexander Munro zu wirken (1825—1871), und zwar zunächst als schlichter Steinmetz. Bekannter wurde er erst durch seine Porträtstatuen, wie die von James Watt auf Retcliff-Place in Birmingham. Wenige Schritte weiter steht in Birmingham eine Statue des Sir Robert Peel, deren Schöpfer Peter Hollins (1800—1886) war, ein Sohn des Bildhauers William Hollins (1754—1843). Peter Hollins war in London in Chantreys Atelier ausgebildet, von wo er 1843 in seine Heimatstadt zurückkehrte, um die Turmfassade von St. Philips Church zum Gedächtnis seines Vaters auszuschmücken. Auch sonst hat Hollins Birmingham reichlich mit Statuen und Grabdenkmalen ausgestattet, die dort als ein wertvoller Besitz angesehen werden.

Von gleicher Qualität und in derselben halbklassischen Manier befangen waren die Meister des Albert-Memorials. Da war Patrick Mac Dowell (1799—1870), ein Ire, aber in London ansässig. Er hatte kleine Genregruppen, wie „Das lesende Mädchen" (1837), „Früher Kummer" (1847), „Der wache Traum" (1853) ausgestellt, denn auch die Bildhauer wetteiferten mit den Malern in der Wiedergabe solch' harmloser Plattheiten, obwohl sich der Marmor gegen derartige unpassende Scherze noch mehr sträubt als die Ölfarbe. Am Albert-Memorial schuf Mac Dowell die Gruppe der Europa, während William Theed d. j. die Gruppe Afrika, John Bell die Amerika (Abb. 366) und John Henry Foley die Asia übernahmen. Es ist schwer zu sagen, welche der vier Gruppen die schlechteste ist. Sie bauen sich alle natürlich schön pyramidal auf. Auch hat sich jeder Künstler redlich bemüht, durch reichliche Zugabe von Tieren die Gruppe zu füllen und wirksam zu machen. Asia reitet auf einem Kamel, Afrika hat einen Elefanten, Amerika einen Büffel zur Seite. Diese Tiere sind in Lebensgröße und eigentlich weit besser gearbeitet als die Menschen, da bei den Männerfiguren trockenes Aktstudium, bei den Frauengestalten ein flauer Klassizismus überwiegt.

Dabei zählten die ausführenden Künstler wirklich unter die besten damals lebenden Plastiker. William Theed (1804—1891) war sonst ein beliebter Porträtist, besonders bei Hof. Er war ein Sohn des Bildhauers und Malers William Theed d. ä. (1764—1817), der auch für das Kunstgewerbe tätig gewesen war, z. B. für Wedgwoods Töpferei und für Rundell und Bridges Goldwarenmanufaktur. John Bell (1811—1895) hatte Genregruppen geschaffen, z. B. „Psyche, die einen Schwan füttert", den „Adlertöter" (1837), eine Andromeda, ferner ein paar Porträtstatuen im Parlamentshaus und das Wellington-Denkmal in Guildhall. Er ist auch der Meister des Krim-Denkmales auf dem Waterlooplatz, das ebenso einfach in der Form wie kunstlos in der Erfindung ist. Da steht auf einem schweren Sockel eine klassisch kostümierte Jungfrau mit Lorbeerkranz, deren Deutung zweifelhaft bleibt, zu ihren Füßen drei Infanteristen mit Gewehr bei Fuß. Da letztere recht gut und naturgetreu ausgeführt sind, kontrastieren sie seltsam mit der allegorischen Dame.

Der bedeutendste unter den vorgenannten Meistern vom Albert-Memorial war wohl Henry Foley (1818—1874), in Dublin geboren und auf der Londoner Akademie ausgebildet. Er war der Schöpfer idealer Gruppen, wie „Caractacus und Egeria" im Mansionhouse, ferner der Statuen von John Hampden (1850) und Selden (1853) im Parlamentshaus. Für seine Vaterstadt Dublin hatte er die Denkmale von Edmund Burke und Oliver Goldsmith geschaffen. Dazu kam nun die 4,5 Meter hohe Bronzefigur des sitzenden Prinzgemahls am Albert-Memorial, die leider der unerquicklichste Teil des Denkmals geworden ist. Sie wurde aller-

dings erst nach Foleys Tode (1874) gegossen, doch trägt er die volle Verantwortung dafür. Der Fürst sitzt da höchst gelangweilt in einem schwerfällig behandelten Galakostüm des Hosenbandordens unter dem gotischen Baldachin, ganz geknickt, als könne er sich über seine totale Vergoldung nicht trösten. Die Kolossalfigur hat etwas Starres, Lebloses, und da die Vergoldung das Ansetzen einer Patina verhindert, bleibt sie auf ewig unfein in ihrem Glanze. Um den Sockel des Denkmales zieht sich ein Fries, auf dem nicht weniger als 169 Künstler aus verschiedenen Jahrhunderten dargestellt sind. Man weiß nicht, ob es ein Glück ist, daß ihre Kostüme wenigstens verschieden sind. So kommt allerdings etwas Abwechslung in dies Chaos von Köpfen, Röcken, Armen und Beinen, aber um so größer ist auch die Unruhe, der Mangel an Stil. J. B. Philip (1825—1875) hatte für diese Reliefs die Baumeister und Bildhauer geliefert, während die Maler, Dichter und Musiker bei Henry Hugh Armstead (geboren 1828 in London) bestellt waren, der sonst nur durch dekorative Figuren und Reliefs in Stein und Bronze an Monumentalbauten (Colonial-Office) und an Privathäusern bekannt geworden war. Armstead war Schüler von Baily gewesen, ebenso wie Edgar G. Papworth (gest. 1860) und Edward Bowring Stephens (1815—1882).

Zu der großen Schar der Bildhauer, die aus den Ateliers von Chantrey und Baily hervorgingen, zählt auch William C. Marshall (1813—1894), ein geborener Schotte, der zu weiterer Ausbildung 1836 nach Rom ging. Für das Parlamentshaus lieferte Marshall die Statuen von Lord Clarendon und Somers, am Albert-Memorial führte er die Gruppe der Landwirtschaft aus. Sehr beliebt waren seine Genrefiguren, wie der zerbrochene Krug (1842), the first wisper of love (1845), die Tänzerin (1846), Undine (1870), der verlorene Sohn (1881), die letzten Tage von Pompeji (1885). Sie waren nicht mehr gar so streng klassizierend, weicher und lebensvoller. Beim Wettbewerb um das Nationaldenkmal für Wellington erhielt Marshall 1857 den ersten Preis, mußte aber die Ausführung an Alfred Stevens abtreten. Ein anderes Wellington-Monument hatte kurz vorher Matthew Noble (1818—1876) für Manchester ausgeführt (1856).

Während alle vorgenannten Bildhauer eine schwer zu differenzierende Masse bilden, weil ihre Fähigkeiten nur um wenige Grade auseinanderliegen, während ihre künstlerische Auffassung betrübend gleichartig erscheint, so tritt uns in Alfred Stevens (1818—1875), dem siegreichen Konkurrenten Marshalls, eine wirkliche charaktervolle Persönlichkeit entgegen. Stevens war ein frühreifes Talent. Als Sohn eines armen Dekorationsmalers hatte er von zartester Kindheit an gezeichnet und gemalt. So wurde Pfarrer Samuel Best auf ihn aufmerksam und verschaffte 1833 dem erst Sechzehnjährigen die Mittel, um nach Italien zu gehen. Stevens war jung, unbefangen, noch nicht stilistisch verbildet. Er war feinfühlig genug, um von Rom, dieser gewaltigen Kunstschule, wahren Nutzen zu ziehen. Zwar trat er als Gehülfe in Thorwaldsens Atelier ein (1841—1842), aber er ließ sich durch den Meister doch nicht blenden. Ihn hatten schon längst die Maler der Frührenaissance in ihren Bann gezogen, deren Fresken er kopierte, nicht, weil er nur für ihre „Richtung" schwärmte, sondern weil er ernste Kunst und echte Natur bei ihnen herausfühlte. Darum wurde er aber doch nicht Prärafaelit. Überhaupt läßt er sich nicht durch eine Schule oder eine Technik fesseln. Er kennt nur eine große, unteilbare Kunst — nicht Künste (I know of but one art). Er kopiert heute Gemälde von Tizian, morgen Rafaels Fresken und Michelangelos Skulpturen. Er macht Architekturaufnahmen und skizziert römische

Grabmale. Wenn seine Apologeten ihn aber als einen ganz universellen Meister rühmen, so darf man doch nicht verschweigen, daß er stets zu Michelangelo hinüberblickte, von dem er sich Bewegungsmotive und Formenelemente reichlich entlieh. Ob er deshalb ein Michelangelo redivivus, ein Ebenbürtiger des gewaltigen Florentiners war? Seine modernen Verehrer geben sich den Anschein, das zu glauben.

Abb. 367. Stevens: Wellington-Denkmal. London, St. Pauls-Cathedral.

1842, nach neunjährigem Studium, kehrte Stevens nach England zurück, voller Begeisterung und voll ausschweifender Pläne. Da zwang ihn die Not, all seine Träume von großer Kunst zu begraben und als Zeichenlehrer in London und später an der Kunstschule in Sheffield dem Broterwerb nachzugehen. Damals begann die englische Industrie einzusehen, daß auch die Fabrikware künstlerisch durchgebildet und veredelt werden müsse, und hierfür schien der vielseitige, in den verschiedensten Stilen und Verfahren geschulte Stevens der rechte Mann. So gab er der Sheffielder Eisenindustrie Anregungen und Vorlagen, wurde dann 1849/50 Leiter der Greenlane-Works zu Sheffield (Hoole and Robson) und lieferte auch hier Entwürfe für Eisengitter, Ofenplatten, Öfen und dergleichen. Er erwarb sich große Verdienste um die Erziehung von Kunsthandwerkern, allerdings in jener äußerlich ornamentalen Richtung, die heute mühsam wieder überwunden werden muß. Seine kunsthandwerkliche Tätigkeit setzte er auch in London fort, indem er für dortige Architekten Innendekorationen lieferte, natürlich im Stile italienischer Renaissance. So entstand der vielgerühmte Kamin in Dorchester-House (für Mr. Holford errichtet 1872), ein prächtiger Marmorbau mit zwei knienden Karyatiden unter dem mächtigen Gesims. Stevens wußte die Aufgabe dekorativ zu fassen, und das ist sein Verdienst. Er gab den Trägerinnen des Gesimses jene kühnverschränkte Bewegung, die wir bei Michelangelo immer wieder bestaunen, aber zugleich die unerläßliche strenge Gebundenheit der Form. Von der geradlinigen Rahmung des Kamins läßt er die Figuren sich hart absetzen. Dafür überschneidet der reich bewegte äußere Kontur höchst geschmackvoll die äußere Umgrenzung. Die Figuren, die im ersten

Moment etwas zu stark überarbeitet erscheinen, verraten doch unter der glänzenden Oberfläche die feinste Beobachtung. Es ist geglätteter Michelangelo, was Stevens hier bietet.

Zuguterletzt eröffnete sich ihm doch noch der Weg zur Monumentalkunst durch seinen Sieg in der Konkurrenz um das Wellington-Denkmal für St. Pauls (1856). Stevens begann 1858 die Arbeit (Abb. 367). Er konnte sich nicht genug tun in sorgfältiger Durchbildung, so daß er das Werk bei seinem Tode (1875) noch unvollendet hinterlassen mußte. Es sollte an Feinheit der Arbeit, geschmackvollem Aufbau und Schönheit der Formen mit den prächtigsten Grabmalen der florentiner und venezianischen Renaissance wetteifern, aber nicht als Wandgrab, sondern freistehend gebildet werden. Die Gestalt des Verstorbenen ruht auf dem Sarkophag unter einem Tonnengewölbe, das von Marmorsäulen und Gebälk getragen wird, wozu als besonderer Schmuck des Oberbaues ein paar allegorische Bronzefiguren kommen. Als Bekrönung war eine stattliche Reiterstatue geplant, die von Tweed ausgeführt werden sollte, aber noch immer fehlt. Der bildnerische Teil des Wellingtonmonumentes ist vortrefflich, namentlich mit Rücksicht auf Zeit und Ort der Entstehung. Der architektonische Aufbau aber ist mißglückt. Der Sarkophag steht so hoch, daß die Figur kaum sichtbar ist, das schwere Gebälk überschneidet und verdeckt höchst ungeschickt die Wölbung, der krönende Aufbau ist ganz unorganisch aufgesetzt und entspricht gar nicht seiner Aufgabe als Basis einer Reiterstatue. Die Ornamentierung von Säulen und Gebälk ist reizend und sehr liebevoll ausgeführt, wenn auch kleinlich im Maßstab. Stevens hatte die englische Plastik aus Gotik und Hellenismus lösen und ihr die freie schöpferische Kraft der Hochrenaissance wiederschenken wollen. Aber er kam zu früh und er stand zu vereinzelt. Auch entsprach seine schöpferische Kraft wohl nicht ganz seinen Absichten und dem Ruhme, der ihm heute gespendet wird. Was Gutes an ihm war, seine dem Michelangelo abgelauschte Energie des Ausdrucks, seine



Abb. 368. J. E. Böhm: Wellington-Denkmal auf dem Wellington-Platz, London.

strenge, monumentale Gestaltungsweise vermag man erst heute zu würdigen. Für uns wirkt es überraschend, moderne Prinzipien schon angewandt zu sehen von diesem Meister, bei dem alle Form, alle Bewegung gleichsam aus struktiver Notwendigkeit heraus erwächst, der einen schlichten, großen Stil besaß zu einer Zeit, da die anderen in kleinlicher oder flüchtiger Naturnachahmung sich verloren.

Wurde Stevens von seinen Zeitgenossen auch nicht völlig verstanden, so half er doch wenigstens dazu, daß durch Anlehnung an italienische Renaissance die Alleinherrschaft des klassischen Epigonentums gebrochen, eine unbefangene Naturwiedergabe ermöglicht wurde. Aber Stevens hatte das Beste seines Könnens nicht in England, sondern im Auslande, in Italien erworben, und Ausländer waren es auch, die weitere Fortschritte der englischen Plastik brachten. Durch den Österreicher Josef Edgar Böhm (1834—1890) wurde jene realistische Barockkunst der Wiener Schule hier importiert, die besonders der Porträtplastik zugute kam. Böhm war der Sohn eines von Thorwaldsen herangebildeten Wiener Bildhauers, in den Traditionen des Klassizismus erzogen, aber in Italien zu Bernini bekehrt. Nach dreijährigem Aufenthalt in England (1848—1851) studierte er 1859 in Paris die modernen Richtungen und siedelte dann 1862 ganz nach London über. Hier schuf er für Windsor eine Statue der Königin und für Bombay eine solche des Prinzen von Wales. Damit war ihm der Weg auch zu größeren Aufträgen geebnet. Er hielt in seinen Reiterdenkmalen, im Wellington-Monument zu London (Abb. 368) und dem für Kalkutta geschaffenen Napier-Denkmal an den einfachen, in England üblichen Formen fest, wußte aber Pferde und Reiter auch in ruhiger Haltung höchst naturwahr und lebendig zu gestalten. Seine Büsten (Abb. 369) erinnern durch die geistreiche Behandlung, die tiefen Unterschneidungen und die realistische Epidermis an die besten Werke der Wiener Schule. Er versteht es trefflich, auf die Persönlichkeit einzugehen, das Porträt je nach dem Charakter bald repräsentativ, bald intim, bald energisch, bald träumerisch zu gestalten. Ausgezeichnet ist z. B. seine Darstellung Carlyles, den er ganz schlicht im einfachen Hausgewande auf einem Lehnstuhl sitzend bildete; vorzüglich auch seine Büsten, z. B. des Schriftstellers Ruskin (Abb. 370), des Malers Whistler, des Generals Wolseley u. a. m.

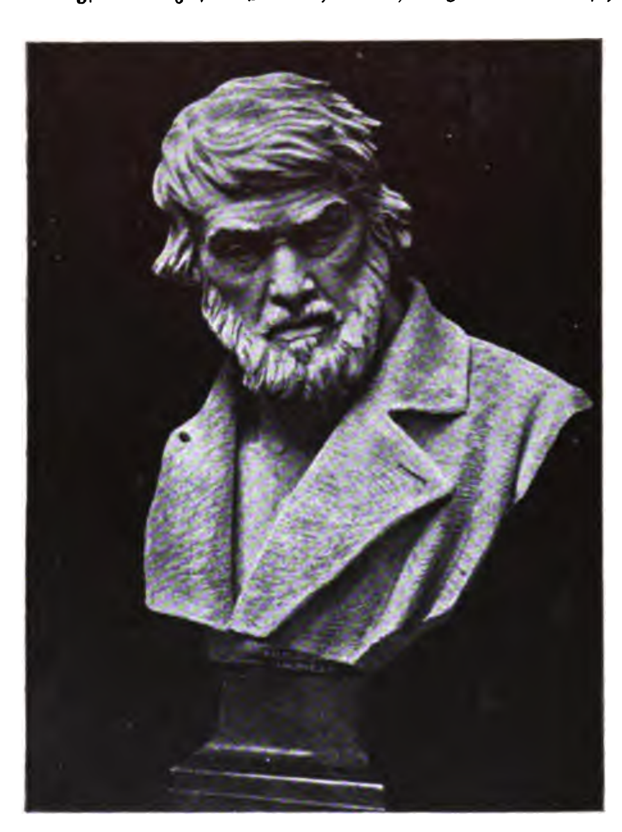


Abb. 369. J. E. Böhm: Carlylebüste.

Etwas mehr alte Schule bringt Charles Bell Birch (1832—1893) noch von der Berliner Akademie mit, wo er studierte, ehe er in Foleys Atelier eintrat. Birch besaß etwas von der lyrischen Stimmung, wie sie Mason und Walker eigen gewesen. 1864 gewann er einen Preis für die poetische Gestalt einer Waldnymphe, und 1880 wurde er auf Grund seiner Reiterfigur „The Last Call", die den heroischen Tod des Leutnants Hamilton bei Kabul darstellte, „A. R. A.". Von seinen zahlreichen Porträtstatuen und Büsten sind in London die Griffin-Statue bei Temple-Bar, in Liverpool die Denkmale des Generals Earle (1887) und des Lord Beaconsfield zu erwähnen.

Dagegen lebt der frische dekorative Realismus fort in Alfred Gilbert (geb. 1854), dem tüchtigen Schüler von J. E. Böhm und der Ecole des beaux-arts, der nun selbst wieder an der South-Kensington-Schule als Erzieher der jungen Generation wirkt. Ein anderer wichtiger Vermittler des kontinentalen, speziell des französischen Realismus wurde dann der Franzose Jules Dalou (1838—1902), Schüler von Carpeaux und Duret, der wegen Beteiligung am Kommuneaufstand nach London flüchtete und hier bald reiche Arbeitsgelegenheit fand. Auf dem kleinen Platz hinter der Londoner Börse steht ein Zierbrünnlein, als dessen Architekt sich stolz ein Mr. Edmeston nennt, während der Name des Bildhauers an der Basis der Bronze kaum erkennbar ist. Aber niemand würde das Denkmal um der wässrigen Architektur willen eines Blickes würdigen. Auffallend ist dagegen die originelle, so gar nicht englische Ausführung der kleinen Bronzegruppe, die unter einer Art Baldachin steht. Das Rätsel löst sich, wenn man auf dem Sockel die Signatur „Jules Dalou 1879" liest. Die kleine Gruppe der Mutter mit den zwei Kindern wäre für Paris kein epochemachendes Werk, über die englischen Durchschnittsleistungen erhebt sie sich aber weit durch ihre geschmackvolle Behandlung. Glücklicherweise ist auch sonst von Dalous Gruppen in Terrakotta und Bronze manches in London geblieben, und getreulich wurde auch nach des Meisters Fortgang seine Tradition an der South-Kensington-Museums-Schule durch Lantéri bewahrt (über Dalou vgl. französische Plastik, S. 89). Denn noch wichtiger als seine Skulpturen war Dalous Wirken als Lehrer an der Lambethschule und am South-Kensington-Museum, wo er nicht müde wurde,



Abb. 370. J. E. Böhm: John Ruskin, Marmorbüste. Oxford, Ruskin Drawing School.
Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.

seine Zöglinge auf das unmittelbare Studium der Natur hinzuweisen. Hier war Harry Bates (1850—1899) sein Schüler, ein einfacher Steinmetzgeselle, der urplötzlich dank der von Dalou empfangenen Lehren von der klassischen Schablone zur lebendigen Beobachtung der Natur überging. Es wird erzählt, daß Bates auf der Royal-Academy-School sich an einem akademischen Wettbewerb beteiligte. „Wie Sokrates auf dem Markte das Volk lehrt“ war das Konkurrenzthema. Während Bates sich noch mit dem Entwurf des Reliefs plagt, beobachtet er durch das Atelierfenster hindurch einen alten Arbeiter, der auf seine Genossen eifrig einspricht. Da verzichtet der Kandidat auf alle Antiken, ruft den alten Mann heran, modelliert ihn mit möglichster Treue und erhält 1883 den ersten Preis. Dann geht er auf Dalous Empfehlung 1884 nach Paris und wird Schüler von Rodin. Allerdings goß er nach seiner Rückkehr von Paris viel englisches Wasser in den hitzigen französischen Wein, und Rodin, der die von Bates unter seiner Leitung gefertigte Porträtbüste des australischen Malers J. P. Russel einst so sehr bewundert hatte, würde wohl vor den heutigen Leistungen seinen Schüler verleugnen. Denn Bates ist in der Londoner Luft allmählich so zahm und glatt geworden, daß er zuweilen wie ein Zopfkünstler oder wie ein posthumer Hellenist wirkt. Aber seine ersten dekorativen Reliefs waren doch vortrefflich, darunter drei graziöse Kompositionen zur Aeneas-Sage beim Earl of Wemyß (1885), drei zur Psyche-Fabel (1887) nach der Dichtung von Mrs. Browing, ferner „Homer singend“ (1886), als Pendant zu dem oben erwähnten Sokrates gedacht, endlich das große Altarrelief für die Dreifaltigkeitskirche in Chelsea mit der Darstellung Christi im Grabe. Aber es ist, als ob mit den antiken Thematen auch der Geist der Akademie sich trotz allen Widerstrebens zuweilen auf ihn



Abb. 371. W. H. Thornycroft: Statue des General Gordon. Trafalgar-Square, London.

herabsenkte, so bei der Marmorfigur „Pandora". Ein Jahr vorher (1889) hatte er noch eine ganz pariserisch frische, inhaltlich aber echt englische Gruppe ausgestellt, „Hounds in Leash" (Abb. 376, Bronze-Original beim Earl of Wemyß). Wie natürlich war dieser athletische Jüngling erfaßt, der weit vorgebeugt die mächtigen Rüden an der Koppel kräftig zurückhält, wie gut die zerrende Ungeduld der witternden Hunde beobachtet! Leider steht die Mehrzahl von Bates Arbeiten nicht auf dieser Höhe. Vielleicht war es auch sein Verderben, daß er bei der Fülle der Aufträge nicht mehr Zeit fand zu erschöpfender Durchbildung. Denn die Architekten verlangten von ihm Reliefs für ihre Neubauten, Modelle für Beschläge und Türklopfer, die Sammler dekorative Figuren für ihre Salons. Für Dundee mußte er die Kolossalstatue der Königin modellieren, für Kalkutta die des Vizekönigs Lord Lansdowne und die Reiterfigur des Lord Roberts (1897), zwischendurch Porträtbüsten und Medaillons für alle Welt, für den englischen Adel wie für die indischen Fürsten. Kein Wunder, daß er zuletzt bei aller Grazie hastig und oberflächlich wurde und vielfach an die spätere Manier von Reinhold Begas erinnert.



Abb. 372. E. Onslow Ford: „Echo".
Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.

Auch ein anderer hervorragender Bildhauer verdankt seine Erfolge der französischen Schulung, nämlich William Hamo Thornycroft (geb. 1850, London). Das bildnerische Talent erbte er von beiden Eltern, denn der Vater war der Autor jener Monumente vor St. Georges Hall in Liverpool, die den Prinzgemahl und die Königin Victoria, beide zu Pferde, darstellen, sowie mehrerer Statuen im Parlamentshaus. Die Mutter modellierte als Schülerin von Thorwaldsen in Rom reizende Reliefs und antike Figürchen. So wuchs der junge Hamo im Bildhaueratelier heran, ging zunächst auf die Londoner Academy-Schule, dann nach Paris und Rom, wo er tüchtig Akt modellierte und so viel realistische Schulweisheit erwarb, als notwendig ist, um eine gute Ausstellungsfigur zu machen. Das zeigte die Bronze des Teucer von 1881 in der Tate Gallery (Replik in Chicago, Mus.), die Gestalt eines Bogenschützen, der aufmerksam den Flug des Pfeils

verfolgt. Das zeigte die „Diana" von 1882 und seine Figur des „Schnitters" im Museum zu Liverpool (1884), eine kräftige, arbeitsfrohe Gestalt, die aber immer noch elegant, noch salonfähig wirkt neben Meuniers Hüttenarbeitern. Auch hier verleugnet sich nicht des Engländers Abneigung gegen veritable Armeleutbilder. Vortrefflich ist Thornycroft als Porträtbildner, wie das Cromwell-Denkmal vor Westminster-Hall (1899) und die Statue des Generals Gordon auf Trafalgar Square in London beweisen (1888, Abb. 371). Wie Thornycroft und der ganz pariserisch beeinflußte William Goscombe John (geb. 1860) der französischen, so machte E. Onslow Ford (1852—1901) der deutschen Schule des realistischen Neubarock Ehre. Nach kurzem Aufenthalt in Antwerpen war Ford 1871 nach München gekommen. Wagmüller führte ihn dort von der Malerei zur Plastik, und Ford zählte bald zu den frischesten und unternehmendsten unter den zahlreichen Talenten dieser Schule, aus der er die leise Hinneigung zu gefälligem Arrangement und etwas Empfindelei mit herüber nahm nach London. Hier war er seit 1874 wieder ansässig und bald sehr gesucht. In der Tate Gallery sieht man nur zwei kleine dekorative Sachen von ihm, die Figur einer übermütigen jungen Dirne, die lachend am Rande eines Abgrundes balanciert (Folly, 1886) und die einer kleinen ägyptischen Sängerin (1889), die händeklatschend applaudiert, beide von höchst geschickter Mache, aber ohne persönlichen Charakter. Onslow Ford liebt solche zarte, noch nicht ausgereifte Figuren. Auch sein Modell „Der Friede" im Liverpool-Museum ist ein halbwüchsiges Mädchen, das eine Palme in den Händen trägt, ebenso die reizende Echostatue (Abb. 372).



Abb. 373. E. Onslow Ford: Der Schauspieler Irving als Hamlet.

Weit origineller, aller Schablone entsagend, zeigt Ford sich dann im Entwurf für ein Monument des Siegers von Aegypten, des Generals Gordon, den er auf einem Kamele sitzend modelliert und damit beweist, daß dieses in seiner wunderlichen Form so interessante Tier sehr wohl auch monumental zu gestalten ist (für das Gordon Memorial in Chatham 1890). Schon früher hatte er die ganze Nervosität eines modernen Schauspielers und die rätselvolle Hoheit des Dänenprinzen versinnlicht in seiner bekannten Statue des Mimen Irving als „Hamlet" (1886, Abb. 374), die Onslow Ford so populär machte. Noch volkstümlicher wurde er durch sein empfindungsvolles Shelley-Monument, für das Champneys im University-College zu Oxford eine kleine Gedächtniskapelle errichtete.

Diese Männer, die in den siebziger Jahren studiert hatten, A. Gilbert, Harry Bates, W. H. Thornycroft und Onslow Ford, nehmen in der englischen Plastik etwa dieselbe Stellung ein, wie Dubois und Frémiet in der französischen. Groß ist daneben die Zahl

achtenswerter Meister, die in mehr akademischer Form ähnlichen Zielen zustreben. Da wäre vielleicht Frederick William Pomeroy zu nennen, von dem eine Bronzestatue des Dionysos (1891) und die schlafende Nymphe von Loch Awe (1897) in der Tate Gallery sich befinden. Oder Henry Alfred Pegram (geb. 1862), von dem dort die Bronzegruppe „Ignis fatuus" (1889) zu sehen ist, oder Thomas Brock (geb. 1847 in Worcester), der schon 1880 die höchst lebensvolle Gruppe des Indianers schuf, der mit dem Speer eine Schlange durchbohrt, die ihn und sein Roß zu würgen versucht (a moment of peril). Brock, dem jetzt das große Queen Viktoria Monument auf dem öden Platze vor Buckingham-Palace anvertraut ist, hat sich auch durch Tiergruppen und Porträtbüsten, wie z. B. die des Stifters der Tate Gallery ferner durch das elegante Monument für Leighton in der St. Pauls-Kathedrale bekannt gemacht. Es ist eines der besten Denkmale in St. Pauls, ein Sarkophag in getönter Bronze auf einem Cipollinsockel, mit den sehr gut bewegten allegorischen Figuren der Malerei und Plastik. Als mehr realistische Tierbildhauer wären Robert Stark und der als Maler schon erwähnte Swan (Abb. 375) zu erwähnen, dessen lebensvolle, jedes Detail scharf packende Art in seinen Skulpturen besonders glücklich zum Ausdruck kommt. Je mehr übrigens die Plastik malerisch und realistisch wurde, um so häufiger griffen auch Maler zum Modellierholz. Swan war Maler und Bildhauer zugleich, wie schon vor ihm Landseer, dessen vortreffliche Löwen an der Nelsonsäule bereits früher erwähnt wurden. Von Lord Leighton finden sich in der Tate Gallery zwei Aktfiguren, die ohne Zweifel zum Besten gehören, was dieser Maler überhaupt geschaffen hat, und die den glatten Akademiker als guten Kenner der Anatomie und höchst realistischen Darsteller offenbaren. Sie stellen zwei nackte Jünglinge dar, einen Athleten mit einer Riesenschlange (1877), und — besser noch — den „Sluggard" (1885), einen faulenzenden Jüngling, der in wonnigem Nichtstun die Glieder reckt (Abb. 374). Beide sind von einer Lebendigkeit, die Leighton sonst in seinen glatten, sauber gestrichelten Ölgemälden nie erreichte.



Abb. 374. Leighton: Der Faulenzer. London, Tate Gallery.
Nach einer Photogr. v. Ellis & Hayward, London.

Im ganzen lebt die englische Plastik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch von kontinentalen Anregungen. Eine spezifisch englische Naturauffassung, wie sie die Präraffaeliten in der Malerei mit Erfolg anstrebten, kam zunächst nicht zum Ausdruck. Zwar hatten die Präraffaeliten selbst einen Bildhauer in ihren Reihen, Thomas Woolner (geb. 1826), der als ein „Denner der Plastik" gerühmt wird. Aber dieser unstete Geselle brachte nichts Ernstliches zuwege und war am allerwenigsten geeignet, seine Fachgenossen aus ihrer behaglichen Routine aufzurütteln. Denn was bedeuten neben Rossettis und Holman Hunts

Bildern alle damaligen Gruppen, Statuen und Aktfiguren, die zu nichts anderem geschaffen erscheinen, als auf der Royal=Academy=Ausstellung eine Medaille zu erringen. Wo ist in England ein Mann, der der Bronze ihre rauhe Größe ablauschte, wie Meunier, wo ein Bildhauer, der dem Marmor das zuckende Leben gab, wie Rodin, oder die strenge Größe wie Hildebrand? Was von den Elgin Marbles im British Museum, was in französischen und deutschen Werkstätten gelernt werden konnte, das sehen wir in der englischen Plastik wiederklingen. Viel Schule, viel maßvoller Realismus, aber keine freie Meisterschaft, keine bahnbrechende Eigenart. Erst als man aufhörte, für das Museum und die Kunstausstellung zu schaffen, als die Bildhauer wieder zum Handwerk zurückkehrten und angewandte Kunst schufen, da erst produzierten sie gute Plastik. Und zugleich erstand in Frederick Watts, dem weit stärker für Bildnerei als für Malerei begabten, der Mann, der die toten Leiber mit Leben und Geist erfüllen sollte. So scheint nach einer Epoche schulmäßigen Arbeitens und realistischen Studiums jetzt eine frischere, aus Eigenem schaffende Zeit und eine gute handwerkliche, dekorativ=idealistische und neopräraffaelitische Plastik einzusetzen. Das wird im dritten Bande unserer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zur Darstellung gelangen.



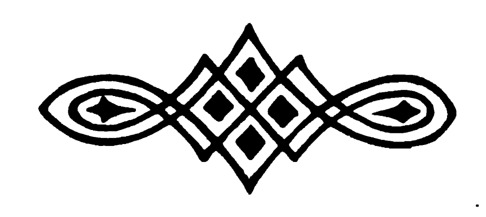
Abb. 375. J. M. Swan: Puma und Macao.
Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.



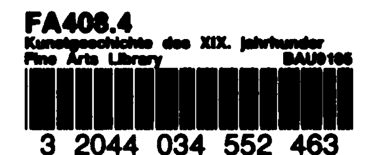
Abb. 376. H. Bates: Hunde an der Koppel. Gipsabguß. London, Tate Gallery.

Künstlerregister zum 1. und 2. Band.

Die Seitenzahlen, bei denen keine Bandziffer angegeben ist, beziehen sich auf den 1. Band.
Ein Stern hinter einer Seitenzahl deutet auf eine Abbildung hin.
A. = Architekt; B. = Bildhauer; K. = Kupferstecher; L = Lithograph; M. = Maler; Sch. = Schriftsteller.






FA408.4
Kunstgeschichte des XIX. jahrhunder
Fine Arts Library
BAU9165
3 2044 034 552 463